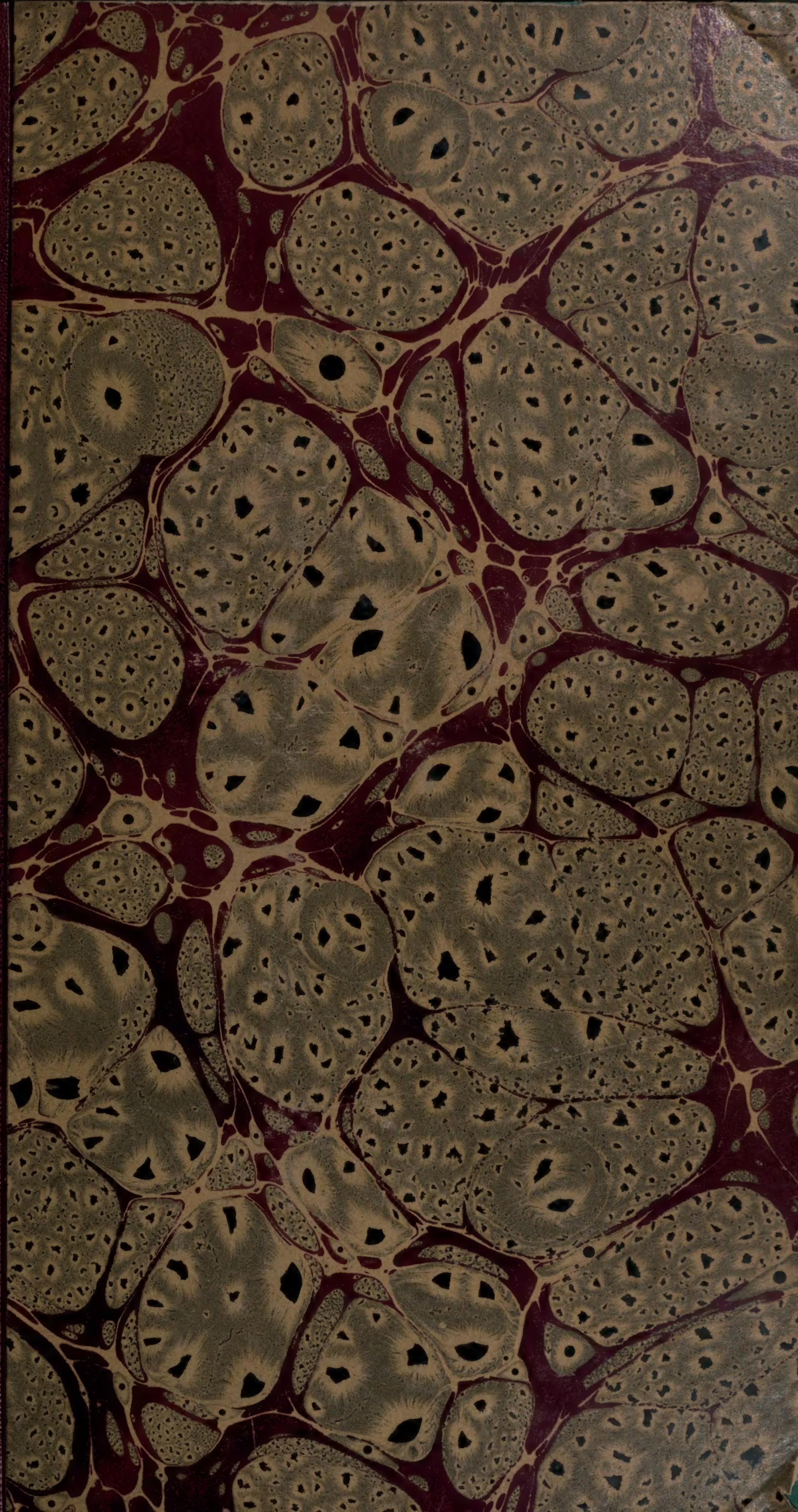
.ND







LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome IX. *Janvier-Juin 1901.*

LA

REVUE DE L'ART

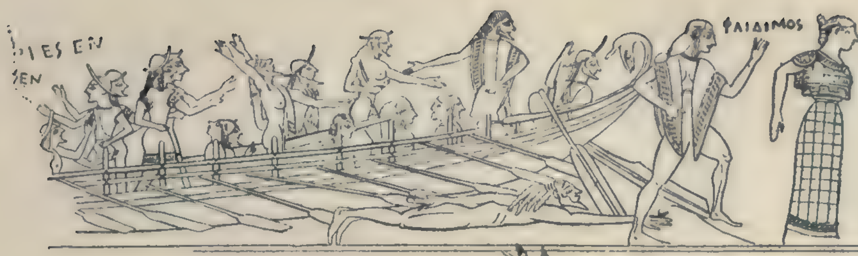
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



POURQUOI

THÉSÉE FUT L'AMI D'HERCULE[1]

Notre grand poète Racine a caractérisé en ces termes le rôle de Thésée :

L'ami, le compagnon, le successeur d'Alcide.

De quelle nature fut cette amitié, voilà ce que j'essayerai de dire. Peut-être y trouverons-nous en même temps l'occasion d'éclairer un coin de cette âme athénienne qui, depuis tant de siècles, nous attire et nous subjugue.

Il y a deux catégories d'amis : ceux qui nous aiment pour nous, ceux qui nous aiment pour eux. Chez ces derniers l'ardeur d'aimer est plus grande encore : elle paralyse souvent la bonne envie que nous aurions de les mettre dehors. Je me suis demandé si l'amitié de Thésée ne rentrait pas dans ce second genre.

Non pas qu'Hercule ait jamais paru suspecter les intentions du héros : il était trop bon et peut-être pas assez fin pour s'en apercevoir. Mais l'historien, qui a l'âme moins haute, les yeux plus méfiants et les oreilles mieux informées, a le droit de regarder au fond de cette légende quelle vérité s'y cache.

* * *

Quand on étudie les peintures de vases attiques, on est surpris de voir le

[1] Cette étude a été lue dans la séance publique annuelle des cinq Académies, à l'Institut de France, le jeudi 25 octobre 1900.

changement brusque qui s'opère dans l'imagerie religieuse du VIe et du Ve siècle. Les peintures archaïques, dites à figures noires, reproduisent à satiété les aventures d'Hercule. Dès qu'apparaît le procédé à figures rouges, la popularité du héros diminue à vue d'œil et celle de Thésée croît en sens inverse. Représenté jusqu'alors par un seul sujet, l'aventure de Crète [1] et le meurtre du Minotaure (fig. 1)[2], c'est lui qui maintenant, sous les traits d'un éphèbe imberbe et gracieux, prend la place d'Hercule dans les combats contre le taureau, contre les Centaures, contre les Amazones. Les châtiments infligés aux brigands Skyron, Sinis, Kerkyon, Procruste, la capture du taureau de Marathon (fig. 2 et 3)[3], se substituent aux scènes traditionnelles du lion de Némée, de l'hydre de Lerne, du sanglier d'Erymanthe, du taureau de Crète. Quelle explication donner à ce curieux phénomène? Bizarrerie d'humeur. inconstance des volages Athéniens? Assurément non, car en religion les Attiques ont été les hommes les plus respectueux des traditions établies : Socrate s'en est aperçu.

Ajoutons que dans le grand art cette sorte d'ostracisme n'est pas moins manifeste. On nous dit bien que vers 429, lors de la peste d'Athènes, on éleva dans le dème de Mélité une statue à Hercule Alexikakos; mais c'est la seule mention de ce genre, et la statue serait, dit-on, l'œuvre d'un Argien, Hagéladas[4]. Pas une des représentations d'Hercule, signalées par les auteurs pour la période classique, n'appartient à la ville même d'Athènes ni à l'un de ses artistes.

Enfin quelle impression retirons-nous de la littérature attique, quand elle nous parle d'Hercule? N'est-ce pas surtout l'Hercule comique qui nous reste en mémoire, celui des *Grenouilles* d'Aristophane, celui de l'*Alceste* d'Euripide, la caricature énorme du gros mangeur et du brutal qui fait claquer ses mâchoires et épouvante les femmes?

Je sais bien que la légende primitive contenait déjà des éléments de rire que la comédie sicilienne avait développés et dont les Athéniens héritèrent.

[1] Voy. la vignette en tête de l'article, Thésée revenant de Crète, d'après le vase François du musée de Florence (Rayet et Collignon, *Céramiq. grecque*, p. 89, fig. 46.)

[2] Fond de coupe attique du musée de Florence (d'après le *Museo italiano di antichita classica*, t. III, 1888, pl. 3).

[3] Revers du même vase, d'après la même publication.

[4] Schol. Aristoph., *Grenouilles*, 504. Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 393. La chronologie des œuvres de cet artiste est très discutée. M. Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 317, récuse la date fournie par le scholiaste et fait remonter beaucoup plus haut la période productive d'Hagéladas, mais ce détail n'infirme pas notre argumentation.

Il n'en est pas moins vrai que, sans Athènes et ses poètes, la caricature d'Hercule ne serait pas devenue classique comme elle l'est pour nous. C'est par eux que s'est obscurcie aux yeux de la postérité l'admirable image du dieu qui, avec Prométhée, symbolise le mieux l'humanité souffrante et laborieuse, la force unie à la bonté, le juste soumis à la tyrannie du lâche et du méchant. Mais Hercule est un dieu qui n'a pas de chance — pas plus



Fig. 1. — Thésée tuant le Minotaure (coupe du musée de Florence).

dans la vie moderne que dans la mythologie antique. Pour la plupart des gens, son nom évoque le type d'un lutteur de foire et, si nous cherchons à nous représenter sa figure, nous pensons tout d'abord à une des plus laides effigies que l'art antique nous ait léguées, l'Hercule de Glykon, dit l'Hercule Farnèse [1], avec ses muscles cotonneux et son air de brute fatiguée.

N'est-ce donc pas par une sorte de tradition attique qu'un de nos plus spirituels écrivains traçait récemment ce portrait ironiquement apitoyé du héros ? « Il y avait en cet homme fort une douceur singulière. Et puisqu'il lui arrivait, comme à chacun de nous, dès que nous entrons dans l'action,

[1] Collignon, *Sculpture grecque*, II, fig. 222.

d'assommer sans y prendre garde les innocents avec les coupables, les faibles avec les violents, il en éprouvait sans doute quelque regret. Peut-être même plaignait-il les malheureux monstres qu'il avait détruits pour le bien des hommes, le pauvre taureau crétois, la pauvre hydre de Lerne, ce beau lion qui lui avait laissé en mourant un manteau bien chaud. Plus d'une fois, après son travail, au déclin du jour, sa massue dut lui peser... Il était robuste, il était faible. Nous l'aimons parce qu'il nous ressemble... Sa vigueur causait sa faiblesse. Il était sous la dépendance de sa propre force, soumis aux exigences de son tempérament qui l'obligeait à manger des moutons entiers, à vider des amphores de vin noir et lui faisait faire des sottises pour des femmes qui ne valaient pas grand'chose... Mais ses faiblesses, ses expériences malheureuses, ses fautes lui agrandirent l'âme, la lui ouvrirent sur la diversité de la vie et trempèrent de douceur sa bonté terrible [1]. » Et M. Bergeret ajoute : « Je me fais d'Hercule l'idée que s'en faisait, au temps des guerres médiques, un barbier de Thèbes ou une marchande d'herbes d'Éleusis. Cette idée vaut bien... tous les systèmes de la mythologie comparée. » En effet, avec beaucoup moins d'esprit et de philosophie, c'est exactement l'idée populaire qui s'était infiltrée dans la Grèce du ve siècle. Insensiblement, Hercule avait glissé au rôle du brave homme dont on se moque. Et nous nous faisons nous-mêmes, à de longs siècles de distance, les complices des Athéniens qui, depuis l'an 510 environ jusqu'à la prise d'Athènes en 404, tentèrent par tous les moyens de détrôner le fils d'Alcmène pour le remplacer par un héros plus jeune, plus beau, plus heureux, — et surtout plus attique, — par Thésée. C'est une petite intrigue religieuse, dont on n'a pas encore, je crois, démêlé les causes profondes.

*
* *

Hercule est le héros dorien par excellence. Il ne faudrait pas se hâter, sur ce simple énoncé, de conclure qu'un dieu dorien ne pouvait pas plaire aux Attiques, race ionienne. Il leur a plu, au contraire, et pendant longtemps. L'antagonisme classique du dorien et de l'ionien ne commence pas en Grèce avant l'essor de la puissance militaire d'Athènes, et là est le nœud du problème.

Tant qu'Athènes demeura la petite bourgade où les dieux avaient placé la

[1] Anatole France, *L'anneau d'améthyste*, chap. IV, p. 138-142

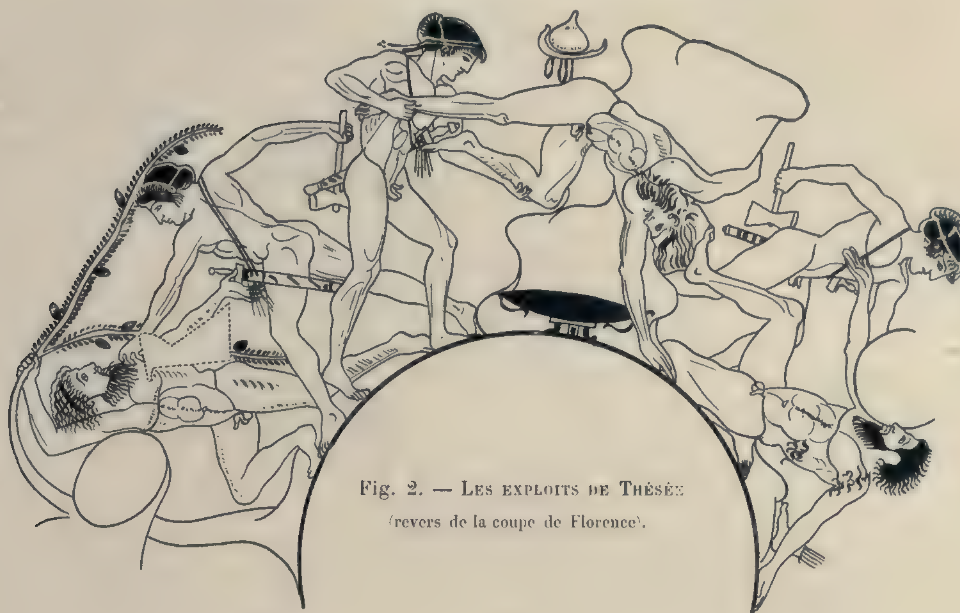


Fig. 2. — LES EXPLOITS DE THÉSÉE (revers de la coupe de Florence).

légende sacrée de Minerve, tant que son autorité fut celle d'une métropole religieuse plus encore que politique, tant qu'elle n'apparut au monde que comme une sorte d'Eleusis des temps héroïques et que ses vaisseaux ne franchirent pas le cap Sunium, occupés qu'ils étaient à défendre les côtes contre les incursions des pirates, personne, même à Sparte, ne conçut de jalousie contre elle. Les légendes nationales favorisaient les bonnes relations entre Lacédémone et Athènes. On disait que les enfants d'Hercule, sous la conduite du vieux Iolaos, avaient d'abord trouvé refuge à Athènes. Euripide, dans ses *Héraclides*, nous représente le fils de Thésée chassant l'envoyé d'Eurysthée qui veut se faire livrer les fugitifs.

Au début du VIe siècle, cette sympathie durait encore. Après la reprise de Salamine par Solon et pour trancher le différend avec les Mégariens, on eut recours à l'arbitrage des Lacédémoniens qui jugèrent en faveur d'Athènes. Durant cinquante ans, la politique des Pisistratides ne cessa pas d'être favorable aux Doriens.

Aussi voyons-nous sans surprise le culte d'Hercule installé sur l'Acropole dès la fin du VIIe siècle. Les anciennes sculptures de tuf[1] que nous ont livrées

[1] Collignon, *Sculpture grecque*, I, fig. 98, 101.

les fouilles ont déjà trait aux légendes d'Hercule. En compagnie de Minerve, sa protectrice, le héros dorien règne paisiblement dans l'enclos sacré. Un brusque revirement de la politique athénienne, un attentat changé en apothéose, fut le coup de foudre dans ce ciel serein.

Nous avons beaucoup de peine à comprendre aujourd'hui la haine féroce que déchaîna dans l'âme des Athéniens le gouvernement de Pisistrate et de ses fils. L'histoire, la littérature, l'archéologie s'accordent à nous représenter cette période comme une des plus fécondes pour l'essor du génie athénien. Il nous paraît évident que les admirables résultats du v[e] siècle, en politique comme en art, sont dus en grande partie à l'œuvre des Pisistratides. S'il n'y avait pas eu de Pisistrate, il nous semble que ni Périclès ni Phidias n'auraient pu exister. Rien n'y fait. Tous les historiens sont d'accord pour dire qu'après la chute des Tyrans, la cité s'obstina dans une haine farouche et intransigeante. Leurs noms furent à jamais maudits ; les statues des meurtriers d'Hipparque devinrent l'objet d'un culte presque idolâtre.

Si cette conduite des Athéniens nous étonne, c'est sans doute que nous avons un cerveau très différent du leur. Nous avons été façonnés par des siècles de discipline et d'obéissance. Nous consentons volontiers à laisser le despotisme formidable d'un roi comme Louis XIV disparaître sous les fleurs brillantes de son règne, et Louis XI ne nous semble pas indigne de toute sympathie. L'âme antique, même l'âme athénienne, est plus rude et plus violente, parce qu'en somme elle est plus jeune. C'est nous qui sommes vieux par rapport à ces prétendus anciens, puisque nous avons vingt-quatre siècles de plus qu'eux ! A Athènes comme à Rome, le régicide fut acclamé comme une mesure de salut public, comme un acte de légitime défense. Harmodios et Brutus jouent dans l'histoire un rôle sublime, que notre Cour d'assises récompenserait aujourd'hui par une bonne condamnation.

Cet amour de la liberté, exalté jusqu'à la furie, devint la dominante du caractère athénien. Aucune nation n'est allée si loin dans la voie des mesures de défiance contre le pouvoir d'un seul. En même temps, ce désir jaloux d'indépendance donna naissance à une autre passion, non moins décisive pour les destinées d'Athènes : la haine du nom dorien. Toutes les anciennes amitiés, tous les intérêts qui unissaient les deux races chavirèrent dans cette espèce de naufrage où sombra le passé. De part et d'autre on apprit à se détester : Sparte, parce qu'elle voyait la petite Athènes grandir et offusquer de



Fig. 3. — Les exploits de Thésée
autre revers de la coupe de Florence).

son ombre la puissance péloponnésienne; Athènes, parce que les Pisistratides avaient sympathisé avec les Doriens et qu'Hippias exilé était devenu leur créature. La prêtresse de Minerve exprimait le sentiment populaire quand, barrant la route au roi Cléomène sur le seuil du sanctuaire attique, elle lui criait : « Arrête, étranger, et retourne en arrière! Les Doriens n'entrent pas ici ».

On peut ajouter que le héros eut aussi aux yeux des Athéniens le tort d'être l'ami et le dieu national des Béotiens. Son culte à Thèbes brillait d'un éclat incomparable, et Athènes avait des rancunes très vives contre ses voisins devenus depuis longtemps des ennemis dangereux.

Dans de telles conditions, morales et sociales, dans ce renouvellement complet de la politique intérieure et extérieure, n'est-il pas naturel que le culte d'Hercule ait décliné, tandis que la légende du héros national gagnait chaque jour en force et en grandeur? Après avoir été relégué pendant des siècles dans l'ombre de la royauté héroïque, à côté des Cécrops et des Erichthonios, voilà que sa figure se dégageait plus pure et plus brillante aux yeux des Athéniens, épris de leur rêve de liberté. Tandis qu'Hercule avait subi et accepté, sa vie durant, les ordres du lâche Eurysthée, n'était-ce pas Thésée qui jadis avait brisé les chaînes du honteux servage imposé à l'Attique par Minos? N'avait-il pas, avant Harmodios, tué de son épée le monstre qui symbolisait la tyrannie?

En remontant le cours de l'histoire, on retrouvait les traces d'une fédération établie aux âges les plus anciens entre les douze petites bourgades de l'Attique[1]. Et qui pouvait avoir eu l'idée de cette concentration féconde, de ce συνοικισμός, si ce n'est le prince héroïque à qui Athènes devait déjà la liberté ?

Pourtant la formation de la légende rencontrait une difficulté, en apparence insurmontable, c'est que Thésée était roi. Comment concilier l'esprit républicain avec la déification d'un monarque absolu ? Il y avait bien cette circonstance atténuante que Thésée était mort depuis longtemps, ce qui le rendait moins dangereux. « Car une chose, dit Stendhal, dont on ne loue jamais les morts et qui est cependant la cause de toutes les louanges qu'on leur donne, c'est qu'ils sont morts. » Mais la république athénienne ne pouvait se contenter de cette réflexion humoristique. La solution du problème fut plus radicale. On exigea que Thésée donnât sa démission de roi. On en fit un monarque philosophe et libéral. Semblable au Prospero de Shakspeare, il n'avait connu les joies du pouvoir que pour en pénétrer la vanité. Après avoir organisé l'État sur le plan d'une république idéale, assurant aux nobles, aux laboureurs, aux artisans, leur place respective, il abdiquait et s'en allait rejoindre Hercule aux environs du Pont-Euxin. N'y a-t-il pas là comme un goût de terroir bien attique ? Et comment ne pas reconnaître dans cet ostracisme volontaire l'histoire de Solon s'exilant lui-même, après avoir doté de lois son pays ?

Le parallélisme continue dans la suite de la légende. Quand Thésée revient de ses lointaines expéditions, il trouve le pays désorganisé, le peuple corrompu par les flatteurs, la sédition dans la rue. Il essaye alors de reprendre le pouvoir, mais trop tard : « Les factieux et les démagogues, dit Plutarque[2] (les démagogues du XIIe siècle avant notre ère !), rendirent ses efforts inutiles ». Ménesthée, l'Athénien de la guerre de Troie, joue avec Thésée le rôle de Pisistrate auprès de Solon vieilli. Enfin, désespéré, maudissant son ingrate patrie, Thésée s'embarque pour l'île de Scyros, où il trouve la mort, précipité, dit-on, du haut des rochers par le roi du pays, Lycomède : fin tragique et misérable qui rappelle encore celle de deux Athéniens fameux du ve siècle, Thémistocle et Alcibiade.

[1] Voy. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclercq, t. I, p. 367-368.
[2] *Vie de Thésée*, 35.

La date de ces pieuses contrefaçons n'est donc pas douteuse : elles sont sorties toutes faites du cerveau des Grecs à la fin du VIe et durant le cours du Ve siècle.

* * *

Nous savons maintenant pour quelles causes le culte de Thésée vint à primer celui d'Hercule, et nous savons à quelle date s'inscrivit dans les

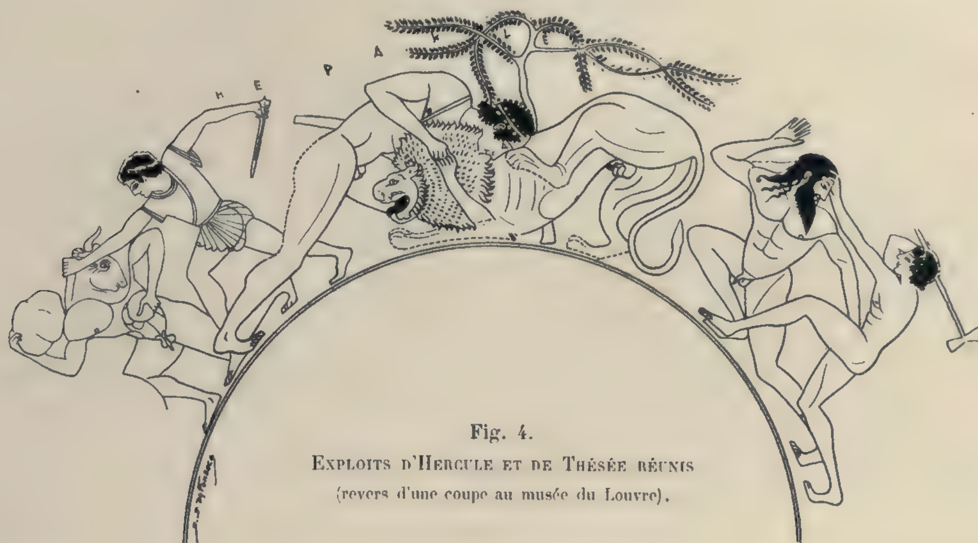


Fig. 4.
Exploits d'Hercule et de Thésée réunis
(revers d'une coupe au musée du Louvre).

annales de l'Attique cette charte patriotique et fausse. A Hercule, dieu national des Doriens, emblème de servitude résignée, s'opposait l'Ionien Thésée, héros libérateur, fondateur des institutions républicaines.

Ce serait bien mal connaître l'esprit grec et la religion antique que d'imaginer une éviction brutale de l'ancien dieu par le nouveau. Les choses ne se passent pas comme chez Orgon :

> La maison est à moi ; c'est à vous d'en sortir.

Une cité grecque ne met jamais un dieu contre soi ; elle craindrait trop d'en être punie. Surtout quand ce dieu s'appelle Hercule, qu'il est le fils de Jupiter et qu'il a protégé la ville pendant des siècles, il y aurait plus qu'imprudence à le déposséder ; ce serait un sacrilège.

Mais pour se mettre en possession d'un bien que l'on convoite, il est d'autres moyens que la prise brutale. Il y a l'amitié, l'affection, l'adoration même, qui ne permettent plus de se séparer. Quand Oreste fut roi, n'est-il pas clair que Pylade dut jouir de tous les avantages du pouvoir? La politique religieuse à l'égard d'Hercule prit donc les formes d'une insinuante captation. On proclama l'union inséparable des deux héros. Thésée devint le Patrocle de cet Achille.

Rien ne pouvait se faire sans Thésée : la phrase οὐκ ἄνευ Θησέως passa en proverbe, en même temps que celle-ci : ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς, c'est un autre Hercule. Sur les bas reliefs du Trésor des Athéniens, si heureusement remis au jour par les fouilles de l'Ecole française d'Athènes, les exploits de Thésée voisinent avec ceux d'Hercule. Sur certains vases à figures rouges, fabriqués au commencement du v[e] siècle, on entremêle si bien les représentations des deux héros que, faute d'inscriptions, on ne saurait les distinguer (fig. 4)[1].

Et d'abord, on inventa une parenté de sang pour justifier cette intimité. En aucun temps, les faiseurs de parchemins et les constructeurs d'arbres généalogiques n'ont été à court de ressources. Alcmène, mère d'Hercule, étant nièce du roi Pittheus, et Æthra, mère de Thésée, étant fille de ce même Pittheus[2], les deux femmes se trouvaient cousines germaines ; par conséquent, Hercule et Thésée étaient issus de germains : parenté encore aujourd'hui commode pour partager une succession.

Malgré ce cousinage, Thésée, fils du roi Égée, était un bien petit personnage à côté du glorieux bâtard de Jupiter. Une raie de bâtardise n'a pas mauvaise tournure sur un écusson, et d'honnêtes gens ont supporté un accroc fait à la réputation de leur arrière-grand'mère pour pouvoir descendre d'Henri IV. Une légende déjà ancienne faisait de Thésée un fils naturel de Neptune. La pauvre Æthra, qui fut peut-être la plus honnête femme de Trézène, dut, par amour maternel, accepter l'histoire déshonorante qu'un patriotisme ingénieux s'attachait à divulguer bien haut. Jeune fille et déjà fiancée au roi Égée, elle avait eu l'imprudence d'accepter un rendez-vous de Neptune dans un temple. Les dieux grecs sont indiscrets, et les mortels

[1] D'après une coupe du musée du Louvre (salle G, n° 71 ; cf. *Cataloghi Campana*, IV-VII, n° 647). Le vase a subi quelques restaurations, en particulier dans la figure du centre. L'inscription donne le nom d'Hercule tuant le lion de Némée, tandis que de chaque côté on voit la lutte de Thesée contre le Minotaure et le combat avec un brigand.

[2] Plutarque, *Vie de Thésée*, 7.

n'ont pas le droit de s'en fâcher. Égée subit le sort d'Amphitryon.

Hygin dit brutalement : « Neptune consentit à abandonner à Égée ce qui



Fig. 5. — HERCULE COMBATTANT LES AMAZONES (amphore du musée du Louvre).

naîtrait d'Æthra. » Le roi des dieux avait plus galamment fait les choses, mais, comme le dit gaiement Molière :

Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule.

N'importe : le pas le plus difficile était franchi. Une fois en possession d'un sang divin, Thésée pouvait se risquer sur les traces d'Alcide. Dès son enfance, il rêve des exploits du héros, il brûle de l'imiter : tel Thémistocle disant que les trophées de Miltiade l'empêchaient de dormir. Pour lui laisser le champ libre, la légende suppose qu'Hercule, à ce moment, est en Lydie, retenu dans les fers d'Omphale et filant honteusement la quenouille. Depuis la disparition de ce grand gardien de la paix publique, les chemins de Grèce sont redevenus peu sûrs, infestés de brigands. Thésée se dévoue pour faire la police des routes. Ses exploits sont calqués sur ceux d'Hercule [1].

Sa première préoccupation est de se procurer une massue : sans massue, pas d'Hercule. Le brigand Périphétès se trouve à point pour laisser aux mains

[1] Tous les textes que nous invoquons ici sont réunis dans la *Vie de Thésée*, par Plutarque.

de son vainqueur ce classique engin. Hercule avait pris vivant le sanglier d'Erymanthe ; Thésée tue la laie de Crommyon. Hercule avait dompté le taureau de Crète ; Thésée renouvelle le même haut fait dans la plaine de Marathon (fig. 3). Hercule, invité à boire par le roi Pholeus, avait, dans un mouvement de vivacité, tué une demi-douzaine de Centaures qui flairaient de trop près son pithos de vin ; aux noces de Pirithoüs et pour soustraire la mariée avec ses compagnes aux grossièretés des Centaures avinés, Thésée fait un grand carnage de ces monstres à moitié humains. C'est un continuel et affectueux plagiat. Hercule était descendu aux Enfers ; Thésée y veut descendre aussi. Mais l'aventure tourne mal pour lui et il reste enchaîné sur une pierre, jusqu'à ce que Hercule, toujours serviable, vienne le délivrer.

En effet, pour sceller l'union des deux héros, un dernier acte, le plus important de tous, manquait encore : c'était de se voir et de se connaître. La première entrevue eut lieu peu de temps après le combat contre les Centaures. « Thésée, dit Plutarque, profita du voisinage pour aller voir à Trachine le héros qui se reposait, ayant terminé ses courses et ses travaux. Ils se donnèrent réciproquement les plus grands témoignages d'estime et d'amitié. » Ne dirait-on pas un bourgeois retiré des affaires, après fortune faite, qui, dans sa maison de campagne, reçoit son jeune et actif successeur? La préoccupation de mettre Hercule « à la retraite » est constamment visible dans les récits que Plutarque compile d'après d'autres historiens plus anciens, en particulier d'après Hérodore, qu'on nous représente comme écrivant au début du ve siècle.

Parfois même on y sent le désir de faire d'Hercule l'obligé et l'inférieur du héros attique : c'est par la faveur de Thésée qu'Hercule est initié aux mystères et même, auparavant, ajoute Plutarque, il lui avait fait obtenir l'expiation des fautes involontaires qu'il avait commises. Thésée protégeant Hercule et intercédant pour lui, c'est le dernier point de la courbe savante que la légende attique réussit à tracer.

La guerre contre les Amazones nous en offre un autre exemple. C'était pour les mythographes athéniens un nœud très dur à délier, car il était de notoriété publique qu'Hercule avait conduit seul cette expédition dans le pays lointain des Scythes. Les vases peints à figures noires représentent souvent ce combat (fig. 5)[1] et jamais Thésée n'y figure. On l'introduisit d'abord discrète-

[1] D'après un vase du musée du Louvre, amphore attico-corinthienne (salle E, n° 862).

ment comme allié et comme coadjuteur : après s'être exilé volontairement d'Athènes, le héros venait mettre son épée au service de son ami. Mais c'est un rôle bien effacé et, dans un récit de Pausanias[1], l'importance de la mission grandit. Hercule, stratégiste médiocre, a mis le siège devant la ville de Thé-



Fig. 6. — Thésée combattant les Amazones (lécythe du musée de Naples).

miscyra et ne peut réussir à s'en emparer. Thésée arrive, la reine des Amazones le voit, elle tombe amoureuse et elle se rend, sans conditions, elle et sa ville.

D'autres écrivains, comme Phérécyde, Hellanicos, Hérodore, ne voulurent même pas admettre pour Thésée ce rôle de glorieux et irrésistible lieutenant : ils imaginèrent une seconde expédition des Amazones qu'ils transportèrent franchement en Attique, où Thésée lutta seul avec les Athéniens et où il triompha seul : pour convaincre les incrédules, on montrait près d'Athènes les tombeaux des Amazones tuées dans le combat. La plupart des peintures à figures rouges du v[e] siècle ne font plus figurer que Thésée dans cette scène (fig. 6)[2] : Hercule est évincé de sa guerre.

Le combat contre les Amazones nous fournira une autre remarque. Il y a dans

[1] Pausanias, *Attika*, I, 2, 1 ; 15, 2.

[2] Lécythe de Cumes, au musée de Naples (d'après Rayet et Collignon, *Céramiq. grecq.*, p. 243, fig. 91).

cette légende un trait qui distingue essentiellement Thésée d'Hercule, et ce trait est bien attique. C'est la beauté jeune, surhumaine et victorieuse du héros. Ce n'est pas lui qui nettoierait les écuries d'Augias! Il est imberbe, fin et délicat; ses cheveux répandus dans le dos et ses larges vêtements ioniens lui donnent l'air d'une jeune fille. On peut s'y tromper sur les peintures céramiques qui le représentent, et cette grâce quasi féminine est précisée par maint détail de la légende. Quand il arrive pour la première fois à Athènes, il passe devant une maison en construction; les ouvriers l'interpellent et le gouaillent, demandant ce que fait cette « jeunesse », qui court toute seule les grands chemins? Thésée s'arrête et, sans mot dire, il dételle les bœufs de la voiture qui avait amené les matériaux; il les prend et les lance à toute volée par-dessus la bâtisse; puis il continue paisiblement sa route, laissant les spectateurs ébahis[1].

Aussi quelle différence entre la galanterie d'Hercule et celle de Thésée! Les amours d'Hercule sont brutales et violentes, le plus souvent malheureuses. Thésée est comme la première ébauche du type que Molière a immortalisé : c'est le don Juan de l'antiquité. Racine a marqué ce trait de caractère dans des vers délicieux :

> Volage adorateur de mille objets divers...
> Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi...

Il fut incorrigible jusque dans l'âge mûr. Quelque temps avant d'aller aux Enfers pour essayer de séduire la femme de Pluton, Thésée et Pirithoüs avaient de compagnie enlevé Hélène, dont la précoce beauté commençait à faire jaser le monde grec. Plutarque nous dit tranquillement que Thésée avait alors cinquante ans et Hélène quatorze; c'était presque un détournement de mineure. Peut-être le ravisseur en eut-il conscience, car il pria sa mère de lui garder — en attendant — la jeune fille, et il les cacha si bien toutes les deux que les frères d'Hélène, Castor et Pollux, bouleversèrent toute l'Attique sans les retrouver. Enfin un homme, ami des bonnes mœurs, leur révéla la cachette. Il s'appelait Académos et il a donné son nom aux académies.

L'apothéose d'Hercule fut toute divine et surnaturelle. Celle de Thésée

[1] Decharme, *Myth. de la Grèce antique*, p. 554.

fut politique. Déjà, après les guerres médiques, dans le Pœcile décoré de fresques par Polygnote, Micon et Panainos, on avait uni le souvenir glorieux de Marathon à celui du fondateur de la république, en montrant l'ombre de Thésée qui sortait de terre pour venir combattre dans les rangs des Athéniens[1].

L'an 476 avant notre ère, sur l'ordre d'un oracle, le fils de Miltiade,



Fig. 7. — Terre cuite de Smyrne (musée du Louvre).

Cimon, ayant conquis l'île de Scyros, y fit rechercher le tombeau du héros : un aigle qui frappait à coups de bec un tertre de terre, indiqua miraculeusement l'emplacement ; on trouva là les ossements d'un homme de grande taille, avec le fer d'une lance et une épée. La « translation des cendres » à Athènes, dont toutes les circonstances rappellent étrangement un épisode connu de notre histoire contemporaine, fut l'objet d'une fête solennelle, dont nous entrevoyons aujourd'hui les splendeurs à travers les découvertes archéologiques. Deux des odes de Bacchylide, retrouvées en 1897, chantent les exploits de Thésée ; une d'elles semble bien avoir été composée pour le retour des cendres[2]. Le temple appelé Théséion, dont l'attribution à une

[1] Pausanias, I, 15, 3. Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, 1054 D.

[2] Voy. E. d'Eichthal et Th. Reinach, *Poèmes choisis de Bacchylide*, p. 49. Le sujet que j'ai traité ici a été fort bien vu et indiqué en quelques lignes dans le même ouvrage (p. 47). J'en avais eu

ruine connue d'Athènes est aujourd'hui contestée[1], fut très probablement construit à cette occasion. Il était décoré de peintures de Micon représentant le combat contre les Amazones, la dispute avec les Centaures, la reconnaissance de Thésée comme fils de Neptune[2].

Ce dernier épisode, traité dans une des plus belles poésies de Bacchylide[3], a servi aussi de sujet à la décoration d'une coupe du Louvre, signée par Euphronios (fig. 8)[4]. Porté par un petit Triton et escorté de dauphins, le héros arrive, sous la protection de Minerve, jusqu'au fond de la mer, dans le palais d'Amphitrite ; la déesse lui remet la couronne merveilleuse qui, devant Minos et aux yeux du monde entier, va faire éclater les preuves de sa parenté divine. Avec son air tranquille et virginal d'éphèbe, son corps mince qui transparaît sous une courte tunique, ses cheveux pendants, ses longs doigts étendus, il rappelle les plus suaves créations des primitifs Flamands. On peut voir non loin de là, dans les galeries du musée, une terre cuite de Smyrne où l'on reconnaîtra sans peine les traits d'Hercule : les muscles saillent sur les épaules, le front se contracte, la tête se rejette en arrière et, sous l'arcade profonde des sourcils, le regard se lève avec une expression de tristesse, comme celle d'un Prométhée vaincu (fig. 7)[5]. C'est une copie de la magnifique création due au sculpteur Lysippe : l'Hercule souffrant[6]. Dans ces deux œuvres d'art admirables tient, comme en raccourci, l'histoire morale des deux héros.

* * *

Mais je m'aperçois, au moment de terminer, que je n'ai pas posé une question qui semblera peut-être assez importante : Thésée a-t-il jamais existé? Je ne scandaliserai pas trop nos lecteurs en répondant : que nous

l'idée dès 1878, à l'Ecole d'Athènes, et j'avais rassemblé quelques notes que je remis plus tard à mon jeune camarade et ami Henri Lechat, en lui signalant l'intérêt de cette thèse. M. Lechat en fit un mémoire de seconde année (1888), intitulé « La légende athénienne de Thésée ». Malheureusement son manuscrit est resté inédit.

[1] Voy. Sauer, *Das sogenannte Theseion*, Leipzig et Berlin, 1899.

[2] Pausanias, I, 17, 2. Cf. Overbeck, 1086.

[3] D'Eichthal et Reinach, *op. c.*, p. 63 et suiv.

[4] D'après J. Martha, *L'art Etrusque*, p. 125, fig. 110.

[5] Dans la salle M, n° 777, ancienne collection Gréau (voy. Frœhner, *Terres cuites d'Asie Mineure, coll. G. Gréau*, pl. 57). Notre reproduction est faite d'après l'original.

[6] Collignon, II, p. 423.

importe? Les plus vivants ne sont pas ceux qui ont existé au sens matériel du mot. Si Thésée n'a vécu que comme Achille et Ulysse, don Quichotte et Figaro, don Juan et Gil Blas, c'est une réalité supérieure et enviable. Ces entités littéraires ne sont-elles pas comme la revanche des milliers



Fig. 8. — Thésée chez Amphitrite (coupe du musée du Louvre).

d'individus qui meurent inconnus? On a tort de croire que le souvenir des grands hommes seuls subsiste, et que les autres disparaissent tout entiers. Cette menue monnaie d'âmes, si l'on peut dire, s'éparpille, se volatilise et finit par se condenser en un type abstrait, qui renferme en lui toutes les vitalités concrètes de ces morts oubliés.

Au fond de Thésée, nous reconnaissons un peu de Solon, un peu de Pisistrate, beaucoup de Thémistocle et peut-être même d'Alcibiade. Mais pour former ce fantôme vivant, il a fallu plus encore, il a fallu le peuple athénien tout entier, celui qui a hurlé des cris de mort contre les tyrans et contre les

Spartiates, qui a voté les réformes de Clisthènes, jeté dans le *barathron* les envoyés du Grand Roi et combattu à Marathon.

Thésée a été l'image la plus fidèle de cette nation dont les défauts nous attirent presque autant que les qualités. S'il y a eu chez lui un peu de cette audace dans la réussite, un peu de cette ambition qui pousse à évincer les autres, sans leur vouloir de mal, nous ne nous sentons pas la force de lui tenir rigueur, pas plus qu'aux Athéniens, quand ils rusent avec Solon pour reprendre Salamine, avec Pisistrate pour conquérir l'Acropole, avec Thémistocle pour forcer les Grecs à combattre ou pour reconstruire les Longs Murs, et encore et toujours pour être les premiers des Grecs !

Car il est Athènes elle-même. A travers la légende circule un souffle de jeunesse, de beauté, d'intelligence, disons aussi de légèreté morale et de chance heureuse, où l'on sent vraiment voltiger l'âme de la grande cité. Et quand, à la fin du ve siècle, nous voyons la rude massue dorienne, maniée par Gylippe et Lysandre, réduire en poudre tant de beauté élégante, tant de grâce et d'esprit, l'idée d'Hercule vengé et remis à sa place ne suffit pas à nous consoler. Tant il est vrai que le charme, chez les peuples comme chez les individus, ne dépend pas uniquement de la morale.

L'empereur Hadrien obéit à un sentiment très juste de la vérité légendaire, parfois supérieure à la vérité historique, lorsque, cinq siècles plus tard, il fit graver sur le fronton de l'arc de triomphe élevé au pied de l'Acropole [1], l'inscription qu'on y lit encore : « Ici est Athènes, la ville de Thésée ».

E. POTTIER.

[1] Voy. la vignette dans *Athènes décrite et dessinée* par E. Breton, p. 265.

L'ESTAMPE CONTEMPORAINE

LA RUE BOUTEBRIE

(QUARTIER SAINT-SÉVERIN)

EAU-FORTE ORIGINALE DE LEPÈRE

Le vieux Paris, — le Paris des *Mystères de Paris*, le Paris sordide, chassieux, redoutable, des garnis et des tapis francs, le Paris synthétisé par Méryon dans la sinistre eau-forte *La rue des Mauvais-Garçons*, et dont, lors des percées haussmanniennes, le graveur Martial (Potémont) nous a conservé l'aspect par trois cents eaux-fortes composant un document désormais inestimable — où en retrouver aujourd'hui quelques traces assez importantes pour nous en donner comme un arrière-goût certain ?

Près de Saint-Merry d'abord ; une heure passée, à la brune, rue Beaubourg et dans les étroits cloaques qui viennent s'y anastomoser est pour saturer l'amateur le plus robuste de « bon vieux temps ». Ensuite, autour de Saint-Séverin, dans les rues Zacharie, de la Parcheminerie, Boutebrie, etc.

Lepère vient de s'attaquer à ce dernier quartier : après avoir illustré *La Bièvre et le quartier Saint-Séverin* d'Huysmans (publication de la Société pour la propagation du livre d'art), il continue, par une suite d'eaux-fortes séparées qu'il publiera prochainement, sur ce sujet où il peut mettre toute sa force et sa rudesse actuelles. Bièvre ne rime pas avec mièvre.

L'eau-forte caractéristique dont nous publions le deuxième état représente le côté pair de la rue Boutebrie, vu de la rue de la Parcheminerie. (Au fond, l'extrémité de la rue, donnant sur le boulevard Saint-Germain ou face au musée de Cluny.)



GOYA

VI

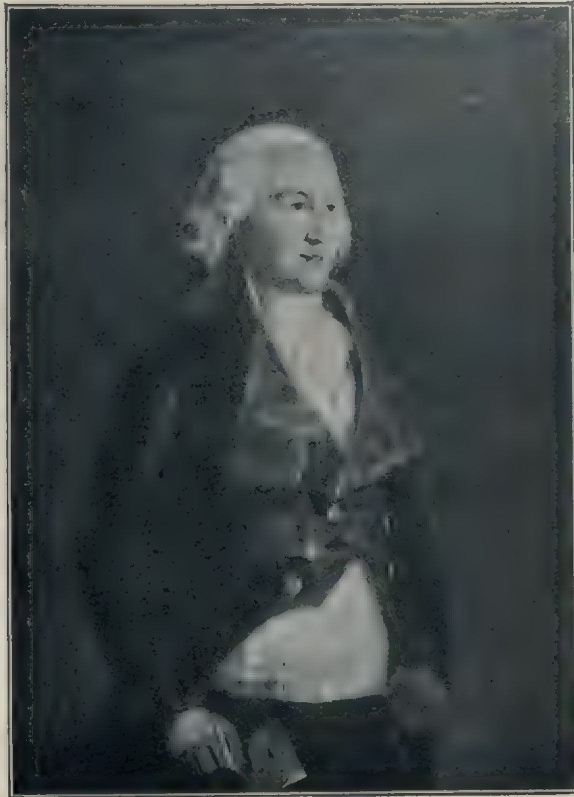
GOYA PORTRAITISTE (*fin*).



Arriva le coup de tonnerre qui renversa le trône de Charles IV. Goya crut-il alors que tout était fini, que c'en était fait de l'Espagne ? ou plutôt ne pensa-t-il pas, comme nombre de ses compatriotes, qu'une ère de liberté et d'affranchissement allait s'ouvrir pour son pays? Qui le saura jamais? Toujours est-il qu'il reconnut Joseph Bonaparte. Aussi reçut-il promptement la récompense de sa conduite. Il fut nommé peintre du nouveau souverain et peignit son portrait. Cela ne l'attacha guère cependant au nouvel état de choses dont il se lassa vite. Les tristesses de

[1] Sixième article. — Voir la *Revue* de février, juin, juillet et décembre 1899, et de janvier 1900, t. V, p. 133 et 491; t. VI, p. 45 et 461, et t. VII, p. 45.

l'occupation étrangère réveillèrent chez lui le sentiment patriotique, et il vécut dans la solitude et l'isolement jusqu'au moment où le roi imposé fut obligé de quitter l'Espagne, en 1813. Une fois de retour dans ses États, Ferdinand VII, oubliant généreusement les moments de défaillance du peintre de son père, lui demanda son portrait équestre. Cette toile, un peu plus grande que nature, dans laquelle le roi légitime est représenté en habit sombre boutonné, avec le grand cordon de Charles III, en pantalon jaunâtre, collant, recouvert de bottes molles, est d'une superbe allure. Il en fut commandé de très nombreuses copies qui furent envoyées dans les *ayuntamientos* des différentes provinces du royaume. Elle figure aujourd'hui à l'Académie de San Fernando. Ce n'est pas d'ailleurs le seul portrait du souverain peint par Goya. Il l'avait déjà portraicturé quand il n'était encore que prince des Asturies, et trois autres fois après l'abdication de son père.



LE DUC D'OSUNA
(collection de don Aureliano de Beruete).

Goya fit aussi, vers les mêmes années, un portrait du duc de Wellington qui, au dire de ceux qui l'ont vu, était des plus remarquables.

Il se représenta lui-même plusieurs fois. D'abord dans le portrait en buste de l'Académie de San Fernando dont une répétition, possédée jadis par le ministère de l'instruction publique, se voit aujourd'hui au musée du Prado. La collection Carderera renfermait un troisième portrait du peintre où il se montre de trois quarts, vers l'âge de quarante à quarante-cinq ans, vêtu d'un

habit à larges revers, le jabot de dentelles descendant sur la poitrine, les cheveux poudrés, frisés au petit fer et noués derrière la tête par un large ruban de velours. Un quatrième, dans lequel l'artiste s'est représenté à l'âge de trente ans environ, devant un chevalet, un crayon à la main, se trouvait dans le cabinet de Don Francisco de Madrazo; enfin, un cinquième, en buste, montrant le peintre en compagnie de son ami le médecin Arrieta et peint en 1823, se voit à Saragosse chez Don Mariano de Ena y Villaba, directeur de l'Institut de cette ville. Notons encore, chez M. Paul Lefort, l'historien de la peinture espagnole, un dessin représentant Goya, de trois quarts, vers l'âge de quarante ans, les cheveux frisés et poudrés, émergeant d'un large tricorne. Inutile de revenir sur les portraits du musée de Castres et de la collection Bonnat, dont nous avons déjà parlé.

En tête des *Caprices*, l'auteur a placé son portrait gravé, qui est peut-être l'effigie la plus curieuse qui reste de lui, de profil, la tête couverte d'un énorme chapeau, l'œil ombragé d'épais sourcils, la lèvre inférieure proéminente, le menton en galoche et les joues recouvertes de gros favoris bruns.

A Bordeaux, où il passa les dernières années de sa vie, Goya, âgé de plus de soixante-seize ans, brossa les portraits de la plupart de ceux de ses compatriotes que les circonstances politiques avaient obligés de venir chercher un abri dans la capitale girondine. Au nombre de ces derniers, il convient de citer Pio de Molina, Don Juan Mugiero, etc. Il reproduisit aussi les traits d'un Bordelais avec lequel il s'était lié, Jacques Galos.

GOYA PEINTRE DE GENRE ET D'HISTOIRE

S'il est un artiste qui, du premier coup, ait trouvé sa voie et n'en ait jamais dévié, c'est bien Goya[1]. Naturaliste convaincu et coloriste délicat, il s'est toujours montré rebelle aux règles étroites des réformateurs qui voulaient régenter l'art à l'époque où il commença à tenir un pinceau. Néanmoins, qui le croirait? — nul n'échappe à l'influence de l'air ambiant — le premier de ses tableaux dont le souvenir ait été conservé est une composition du style le plus classique. En 1771, l'Académie des beaux-arts de Parme avait mis au con-

[1] Laurent Matheron. *Goya*. Schulz et Thuillié, Paris, 1858. — Charles Yriarte, *Goya, sa biographie, etc.* Plon, éditeur, Paris, 1867. — Francesco Zapater y Gomes, *Goya, Noticias biograficas*. Zaragoza, Imprenta de la Perseverencia, 1868.

cours le sujet suivant, bien fait pour inspirer les jeunes artistes : *Annibal vainqueur, du haut des Apennins jette ses premiers regards sur les campagnes d'Italie.* Le bruit de ce concours vint jusqu'à Saragosse où Goya se trou-



L'Infante Isabelle de Bourbon
(ancienne galerie de San Telmo, à Séville).

vait alors; il voulut y prendre part et il envoya à Parme la composition qu'il avait brossée à cette intention. Il obtint le second prix, comme le prouve un numéro du *Mercure de France* de janvier 1772, relatant le fait tout au long. Les considérants du jugement sont à citer : « L'Académie a remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau mouvement de pinceau ; de la cha-

leur d'expression dans le regard d'Annibal et un certain caractère de grandeur dans l'attitude du général. Si M. Goya se fût moins écarté dans sa composition du sujet du programme et s'il eût mis plus de vérité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages pour le premier prix. »

Goya venait de se marier et était âgé de vingt-neuf ans, quand il fut chargé de dessiner les cartons des tapisseries destinées à orner les murs de la salle à manger et des chambres de l'appartement du prince des Asturies, au palais du Pardo[1]. Abandonnant les anciens errements, laissant de côté les dieux, les déesses de l'Olympe et leurs gracieux cortèges, il voulut rendre des épisodes de la vie réelle, de l'existence du peuple.



L'ENFANT A L'AGNEAU, carton de tapisserie (collection de don Livinio Stink).

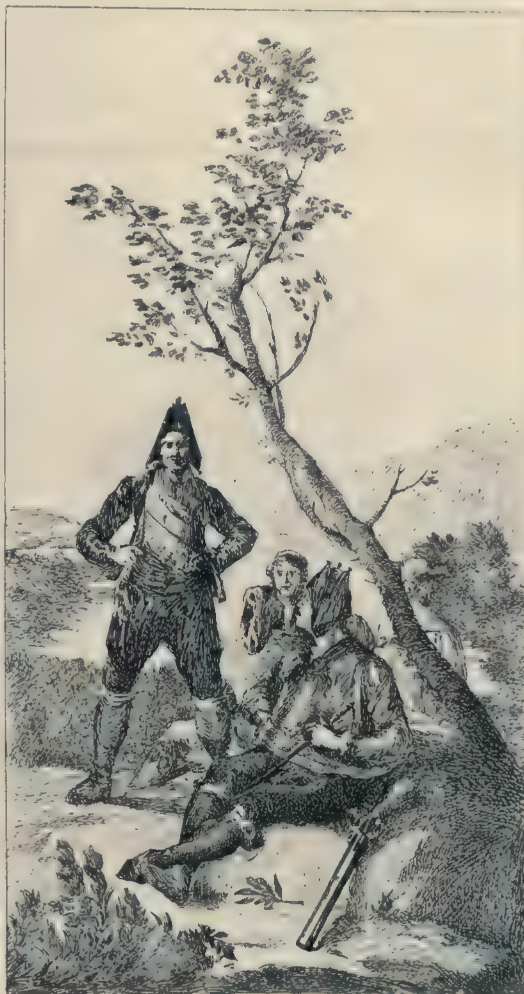
Les tentures tissées d'après ses dessins sont certainement les plus importantes et les plus remarquables de celles qui soient sorties de la manufacture nationale espagnole. Nombre d'entre elles se trouvent dans les résidences royales de l'Escurial, d'Aranjuez, de la Granja, au palais de Madrid et à la Casa del Campo, etc. Un fragment de l'une de ces tapisseries figure depuis quelques années au musée des Gobelins.

Il ne faudrait pas demander à ces tentures la finesse et la délicatesse des pièces françaises de la fin du XVIIIe siècle. Elles sont autrement comprises,

[1] Don Gregorio Cruzada Villaamil. *Las Tapices de Goya*. Rivadeneyra, Madrid, 1870. — Eugène Müntz. *La Tapisserie*. Paris, A. Quantin, éditeur. — Jules Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie*. Tours, A. Mame et fils, éditeurs, 1886. — El Conde de la Viñaza, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid, tipografia de Manuel G. Hernandez, 1887.

moins fines et moins fondues, fort intéressantes cependant et fort gaies, et même des plus harmonieuses, vues à une certaine distance.

C'est au second étage du musée du Prado, à Madrid, que se trouve actuellement la suite des cartons de Goya. Ils proviennent du Palais Royal où ils demeurèrent roulés près de trois quarts de siècle, dans un grenier, depuis le jour où ils y furent déposés par le directeur de la fabrique de Santa Barbara, après l'achèvement des tentures, jusqu'à celui où Don Cruzada Villaamil, inspecteur des beaux-arts, président de la commission des inventaires des richesses des palais nationaux, les mit à la disposition de la Commission du musée des tapis de l'Escurial, créée par le gouvernement révolutionnaire de 1869. Remis en état, c'est-à-dire nettoyés et restaurés, ce dont ils avaient le plus grand besoin, ils furent ensuite transportés dans le local où l'on peut les admirer aujourd'hui. Cette suite se composait primitivement de 45 compositions. Il ne s'en trouve plus maintenant que 36 au musée du Prado ; 8 ont été détruites, volées ou égarées ; une dernière représentant un *Enfant monté sur un agneau*, appartient à Don Livinio Stink, directeur actuel de la manufacture de Santa Barbara. La dimension des compositions de Goya varie de un mètre et demi à trois mètres de hauteur, sur un mètre et demi à quatre mètres de largeur. Leurs



Les gardes du tabac, carton pour tapisserie (musée du Prado).

sujets, empruntés pour la plupart, à la vie populaire, figurent des joueurs de cartes, des fêtes aux environs de Madrid, des réunions champêtres, des jeux d'enfants, des scènes de mœurs, etc.

A côté de ces tapisseries il s'en trouve une dernière ne faisant pas partie de la série. C'est une reproduction grandeur de l'original, c'est-à-dire mesurant 77 centimètres de hauteur sur 58 centimètres de largeur, du portrait du Talma espagnol, le fameux acteur Isidoro Maiquez avec lequel le peintre avait été lié: l'original, des plus intéressants, est conservé au ministère de l'Intérieur.

Certaines esquisses de Goya qui avaient servi, non pas de modèles, puisque les cartons sont là, mais tout au moins d'idées premières aux tentures de l'appartement du prince des Asturies, font actuellement l'ornement des cabinets de différents amateurs : le marquis de la Torecilla entre autres, en possède plusieurs.

Ces tapisseries sont pour ainsi dire inconnues hors de l'Espagne. Cependant, indépendamment du fragment que possède le musée des Gobelins, on put voir à l'exposition rétrospective du palais du Trocadéro, en 1878, différentes petites tentures des fabriques de Madrid, tissées d'après des esquisses de Goya et de son beau-frère Bayeu ; ces pièces assez médiocres sont dures, peu harmonieuses et bien loin des modèles. Il faut avouer, du reste, que, malgré leurs réelles qualités, les tapisseries exécutées par la manufacture de Santa Barbara, d'après les compositions de Goya, ne le furent qu'avec une fidélité relative : les tapissiers se permirent de telles licences, que l'œuvre du peintre sortit souvent de leurs métiers tant soit peu déformée, sinon méconnaissable.

Les cartons de ces tentures mirent Goya à la mode, et ce fut à qui, dès lors, aurait une œuvre de lui. Le duc d'Osuna l'accapara pour ainsi dire pendant un certain temps, et après lui avoir fait peindre deux grands tableaux pour une chapelle qu'il venait de faire élever dans la cathédrale de Séville, il lui demanda de décorer sa maison de campagne, située à quelques lieues de Madrid.

Goya brossa alors pour cette villa, en 1778, une suite de vingt-deux compositions d'une vibration extraordinaire, d'une coloration lumineuse et chaude au possible.

Ce sont des représentations de scènes populaires et même populacières, à côté de scènes idylliques et champêtres qu'on dirait presque empruntées à Watteau, à Boucher ou à Lancret.

En fait de scènes champêtres, voici : une *Dame au bord de l'eau ;* un *Chas-*

seur rapportant du gibier ; un *Repas de laboureurs ;* la *Fenaison ;* une *Partie de campagne ;* la *Balançoire*, etc. ; en fait de scènes populaires : la *Construction d'une maison ;* des *Voleurs attaquant une diligence ;* des *Taureaux conduits à l'arroyo ;* puis enfin la plus remarquable de toutes ces compositions : la *Romera de San Isidro*, c'est-à-dire la foire de Saint-Isidore, la fête la plus populaire de Madrid.

Dix ans après, en 1798, Goya peignit encore dix autres toiles à peu près



La maison de fous (académie de San Fernando).

carrées, de 40 centimètres environ, destinées à la bibliothèque de cette même maison de campagne. Ces dernières, comme les précédentes, représentent des épisodes divers de la vie réelle.

Goya était comme l'on sait, un amateur passionné des courses de taureaux, aussi il ne faut point s'étonner s'il a traité les sujets de tauromachie comme pas un. En dehors de leur qualité d'art et de vie par conséquent, ses tableaux et ses planches de toros sont de véritables traités professionnels. On n'y rencontre pas une erreur capable d'être relevée par l'aficionado le plus compétent. Les attaques, les défenses sont toujours d'une justesse absolue, d'une fidélité irréprochable. Dans ces compositions endiablées, les taureaux sont de véritables bêtes de combat dignes des ganaderias les plus prisées. Ces foules

de cirque, c'est le mouvement le plus turbulent, la bousculade la plus grouillante, le vacarme le plus assourdissant qui ait jamais été fixé sur une toile à l'aide des couleurs d'une palette.

Parmi les plus intéressantes toiles du peintre en ce genre, on doit citer : la *Course de taureaux* de l'Académie de San Fernando ; ce n'est qu'une esquisse, il est vrai, mais d'une violence de couleur et d'une hardiesse de dessin dont rien ne peut donner une idée. Impossible d'imaginer un plus extraordinaire fouillis lumineux et clair que le premier plan de cette petite toile, grouillant



LA MAJA VESTIDA (académie de San Fernando).

de spectateurs qui dévorent des yeux l'arène avec ses chulos, ses picadores et son petit taureau se détachant d'une façon si nette sur le fond de sable de l'enceinte. Une répétition de cette œuvre hors de pair faisait partie de la collection du marquis de l'Espinar, petit-fils de l'artiste ; elle a été vendue à l'hôtel Drouot en 1875. Notons aussi l'esquisse du musée du Prado représentant un *Picador à cheval* vêtu de velours grenat et courant au galop.

Une des plus belles toiles de Goya est sans contredit le tableau des *Manolas au balcon*, si vrai d'effet et si large de facture, dont une répétition se trouve à Séville au palais de San Telmo ; la reproduction que nous en avons donnée [1] nous dispense de le décrire.

[1] Voir la *Revue* de février 1899, t. V, p. 143.



LA MAJA DESNUDA

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. ... Paris

Parmi les autres tableaux de Goya de la même époque à peu près, empruntés aux scènes populaires, il faut signaler quatre esquisses pleines de brio, d'une exquise délicatesse de ton, faisant partie de la collection de l'Académie de San Fernando qui ne renferme pas moins de quinze ouvrages du maître ; ce sont : un *Intérieur de maison de fous* d'un réalisme macabre, une *Scène du tribunal de l'Inquisition*, une *Scène de flagellants* et l'*Enterrement de la sardine*, épisode de la clôture ducarnaval à Madrid [1].

Dans la Casa del Principe à l'Escurial se voient : la *Fabrique de poudre* et la *Fabrique de balles*, montrant, dans des paysages, des ouvriers pilant du salpêtre et moulant des balles.

Chez le marquis de la Romana, à Palma, dans l'île Majorque, se trouve une série de petits tableaux de Goya mesurant 32 centimètres de hauteur sur 57 centimètres de largeur, figurant des *Scènes de bandits*, des *Attaques de brigands*, un *Hôpital de pestiférés*, etc., tous fort curieux et fort intéressants.

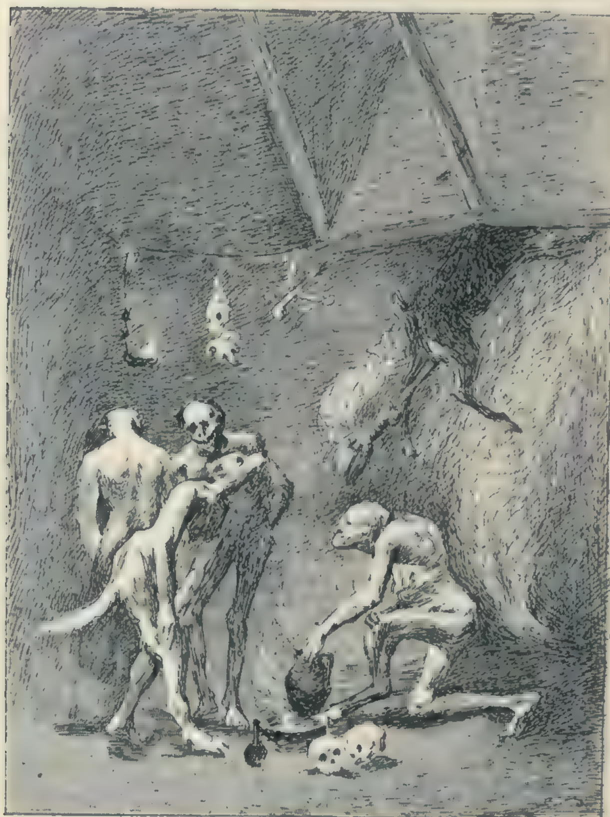
Quelques-unes des plus belles toiles de genre du maître ont passé par l'hôtel Drouot depuis un certain nombre d'années. Parmi ces dernières, il convient de noter au premier rang la *Procession à Lombas* provenant, comme la *Course de taureaux*, dont il a été question plus haut, du cabinet du petit-fils du peintre. C'est une esquisse échevelée, s'il en fut jamais. Rien d'étonnant comme cette interminable procession de prêtres en surplis et en chasubles, de moines revêtus du froc, de pénitents en cagoules chargés de bannières, de croix, de cierges. Des hommes et des femmes du peuple sortant d'une vieille église à clocher carré se profilent au fond du tableau ; rien de curieux comme cette longue théorie se déroulant capricieusement à travers une plaine éclairée par un ciel chargé d'orage. Il n'y a là que des indications, il est vrai, mais d'une vérité et d'une justesse incroyables. L'œuvre plus poussée donnerait probablement une sensation moins aiguë, moins acérée, moins juste. On devine davantage, voyant moins. On entend le brouhaha produit par cette foule psalmodiant ses litanies et ses cantiques à travers une campagne surchauffée par le soleil brûlant du midi.

Après l'invasion française, les sujets des tableaux de Goya se rapportèrent

[1] Don Pedro de Madrazo. *Catalogo del museo del Prado de Madrid*. Madrid, Rivadeneyra, 1872. — *Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Imprenta de M. Tello, 1870.

pour la plupart aux malheurs de la guerre dont il rendit la saisissante horreur avec une furie et une violence sans pareilles.

L'invasion française, qui en 1808 renversa du trône de ses pères le faible Charles IV, fournit à Goya de terribles sujets de tableaux. Les malheurs de l'occupation furent rendus par lui avec une horreur dont rien ne peut donner une idée.



Métamorphose de sorciers
(à l'Almeda du duc d'Osuna).

En même temps qu'il gravait ses planches vengeresses des *Malheurs de la guerre*, Goya brossait avec une sauvagerie véritablement diabolique deux scènes de l'occupation en 1808 connues sous la dénomination de *Dos de Mayo*. Ces deux toiles, aujourd'hui au musée du Prado, à Madrid, mesurent $3^m,12$ de largeur sur un peu plus de 2 mètres et demi de hauteur. Elles nous font assister ; l'une, à une horrible lutte entre des gens du peuple et des mamelucks de la Garde impériale à la Puerta del Sol, à Madrid, scène de carnage où les morts et les mourants s'enchevêtrent et s'entassent les uns sur les autres ; l'autre, à l'exécution de Madrilènes par les soldats de Murat, ne le cédant en rien comme épouvante à la précédente. Impossible de rien imaginer de plus batailleur, de plus violent, de plus excessif. C'est le cri de la haine la plus implacable, du désespoir le plus exaspéré, de la colère arrivée à son paroxysme.

Il existait dans la galerie de l'Infant Don Sébastien de Bourbon deux

esquisses des mêmes faits représentant, l'une, des amoncellements de cadavres, l'autre, des femmes assommant des soldats français à coups de bâton et avec des piques, d'un enlevé, d'un brio extraordinaire. Ces deux sujets ont d'ailleurs été reproduits plusieurs fois à quelques variantes près, par l'artiste et aussi dans sa suite de planches des *Désastres de la guerre*. Mais Goya ne pouvait pas



FABRICATION DE BALLES DANS UNE FORÊT
(casa del Principe, à l'Escurial).

toujours peindre de pareils sujets qu'il était d'ailleurs obligé de tenir cachés à tous les yeux. Incapable de demeurer inactif, il employa les loisirs que lui faisaient ces temps malheureux entre tous à décorer les murs de la villa qu'il possédait sur les bords du Manzanarès et dans laquelle il vivait triste et solitaire. Comme ces peintures ont été brossées pour sa satisfaction personnelle, comme il n'avait à en rendre compte à âme qui vive, il s'y est livré à sa verve la plus endiablée, à sa furie la plus extravagante. Ces curieuses peintures, au nombre de douze, exécutées à l'huile directement sur le plâtre, ont l'apparence de fresques sans en être en réalité. Une partie d'entre elles étaient au rez-de-chaussée de la quinta ; les autres, au premier étage. Toutes sont à admirer, toutes seraient à décrire, mais nous devons faire un choix et ne nous arrêter qu'aux principales. C'était d'abord, dans le salon du rez-de-chaussée en entrant, à

droite : une *Fête populaire*, sérénade en plein vent donnée par une sorte de héros dépenaillé et dépoitraillé qu'entourent des auditeurs et des auditrices aussi dépenaillés et aussi dépoitraillés que lui, ce qui n'est pas peu dire; à gauche, une *Réunion de sorcières*, présidée par un vieux bouc aux longues cornes; un *Portrait en pied de la duchesse d'Albe*, souvenir des brillantes années de jeunesse; de près, rien, d'un peu loin, une merveille de coloration et de rendu; à côté, deux sujets manquant de gaieté et d'une fantaisie macabre et excessive : *Saturne dévorant ses enfants*, d'une exécution assez fruste, et *La Mort dînant avec une sorcière*, puis enfin une *Séance de magie*[1].

Au premier étage, c'était d'abord de jeunes et élégants cavaliers chargeant de commissions inavouables d'horribles vieilles

Dont la barbe fleurit et dont le nez trognonne

semblables à celles décrites par Victor Hugo; ensuite une *Scène de pugilat* entre des paysans galiciens; plus loin, des *Hommes et Femmes du peuple se précipitant sur un personnage lisant un journal;* des *Femmes des faubourgs mises en gaieté par la vue d'un malheureux en chemise se tordant dans les affres de la mort;* puis des *Guerriers montant à l'assaut d'un château fort* bâti sur une éminence inexpugnable, et enfin *Les Parques*, assises sur un nuage.

Ces extraordinaires peintures, auprès desquelles les esquisses les plus osées, les ébauches les plus violentes sont des ouvrages léchés et parachevés, étaient destinées, il est fort à craindre, à disparaître un jour; car il semblait bien difficile, pour ne pas dire plus, qu'elles pussent être enlevées des murailles sur lesquelles elles avaient été si furieusement brossées. Leur disparition aurait été un véritable malheur, car rien ne peut, comme elles, donner une idée de la verve terrible et endiablée de Goya. Elles ont heureusement été transportées sur toile, grâce à la générosité du baron Erlanger et figurent aujourd'hui au musée du Prado.

C'est à une date un peu postérieure sans doute qu'il faudrait rattacher une vaste composition du peintre à peu près inconnue, appartenant depuis fort peu de temps au musée de Castres, ainsi que les deux portraits du maître dont

[1] Peut-être aurait-il été juste de mentionner parmi les œuvres de ce genre de Goya ses fresques profanes. Elles n'ont, il faut en convenir, qu'une importance secondaire et consistent surtout en décorations exécutées par lui au palais du prince de la Paix, simples allégories de peu de valeur, et en un plafond, détruit aujourd'hui, qui se trouvait dans le salon d'honneur du palais du comte de la Puebla, à Madrid.

il a été parlé antérieurement[1]. Ces trois toiles ont été léguées à cette ville par le fils du peintre Briguiboul. La composition qui nous occupe mesure 3m,18 de hauteur sur 4m,30 de largeur. La scène se passe dans une grande salle vue presque de face, éclairée de gauche à droite par une large baie. Le sujet prin-



SCÈNE DE CARNAVAL (collection de M. E. Cherfils).

cipal, relégué au fond, au second plan, consiste en une douzaine de personnages assis devant une longue table. Le principal d'entre eux porte un costume militaire; de grands dignitaires placés à sa droite et à sa gauche portent comme lui un uniforme. Le premier plan est occupé à droite et à gauche par des personnages assis sur des chaises dans les postures les plus variées et les moins cérémonieuses; les jambes croisées, allongées ou rentrées sous leurs sièges, les mains étendues sur les genoux, passées dans l'ouverture du

[1] Paul Lafond. *Trois tableaux de Goya au musée de Castres*, Chronique des Arts, mars 1896.

gilet ou tenant leur chapeau. Ils portent les costumes les plus disparates, vêtus les uns à la mode de l'ancien régime, les autres à celle du nouveau. Leurs expressions sont des plus vivantes et des plus variées. Parmi eux se trouve un moine maigre et ascétique, le corps penché en avant ; un autre tout près de la bordure, appuyé sur un bâton, avec une tête énergique et obtuse, ayant l'air d'un simple paysan. A gauche, dans l'embrasure d'une porte, s'aperçoit un personnage debout, embossé dans sa cape brune, paraissant âgé d'une



La procession du Vendredi-saint (académie de San Fernando).

cinquantaine d'années, dont la tête rappelle les traits du peintre lui-même.

Que représente au juste cette composition? Peut-être une assemblée générale de la Compagnie des Philippines, dont il existe une esquisse du maître, ou plus probablement une junte de *Los cinco gremios majores*, dont une ébauche se trouve à Madrid chez Don Angel Maria Terradillas. Ce qui est extraordinaire, c'est qu'une toile de cette importance, d'un tel peintre, ait pu échapper à l'attention générale.

Au point de vue de la peinture, cette vaste composition, malgré le vide absolu du milieu du tableau, ne saurait être assez admirée. C'est peint dans la pâte, d'un seul jet et pour ainsi dire sans glacis.

Après cette toile, Goya, en fait de tableaux d'histoire ou de genre, n'a plus rien exécuté d'important. Lors de la restauration bourbonnienne, il fut, il est vrai, chargé par Ferdinand VII de reproduire les principaux épisodes de la guerre de l'Indépendance, et spécialement le siège de Saragosse. En conséquence, avec son élève Luis Gil Ranz[1], il alla même visiter les différents endroits où s'étaient passés les faits d'armes à célébrer ; mais arrêtés comme espions, les deux peintres eurent beaucoup de peine à échapper à la colère populaire et revinrent en toute hâte à Madrid sans donner suite à ce projet.

Paul LAFOND.

(A suivre.)

[1] Le seul à citer, en fait d'élèves de Goya, avec Arsenio Julia, qui l'aida dans ses fresques de San Antonio de la Florida. La valeur de ces deux artistes est, d'ailleurs, assez mince, quoiqu'ils aient touché à tous les genres : histoire, batailles, sujets religieux, portraits, etc.





ARTISTES CONTEMPORAINS

ALEXANDRE LUNOIS[1]



II. — Dans le temps qu'il pérégrinait à travers le Sud et que le jury de l'Exposition universelle de 1889 lui décernait une médaille d'argent pour la série de ses reproductions, il était représenté au Salon par une nouvelle œuvre originale, *Les disciples d'Emmaüs*.

Cette estampe, quoiqu'elle semble d'une année postérieure au *Faucheur*, si l'on s'en tient à la date d'apparition, n'en est pas moins la première en date : elle fut exécutée, en effet, dans les premiers jours de juin 1888, alors

[1] Voir la *Revue* du 10 décembre 1900, t. VIII, p. 410.



A Lunois, inv. et lith.

Les tisseuses de burnous, lithographie originale (1890)

Ed. Sagot, éditeur.

que, dangereusement malade et condamné par les médecins, Lunois attendait — en lithographiant — la mort, qui, Dieu merci ! eut la bonne grâce de l'oublier.

Elle s'inspire des premières lignes de l'Évangile selon saint Luc qu'on lit au lundi de Pâques : on y voit le Christ, nimbé de lumière comme il sied et vêtu de la tunique traditionnelle, cheminer par la campagne en compagnie des deux disciples. Seulement ces disciples ont ceci de caractéristique qu'ils sont déguisés en paysans modernes, une « limousine » sur le dos, une casquette sur la tête ; il n'est pas jusqu'au décor qui n'éveille le souvenir d'un coin de campagne beauceronne après la moisson. C'est là un de ces exemples de modernisation des scènes bibliques dont certains artistes de notre temps n'ont pas craint de propager le goût discutable.



AU BORD DU ZUYDERZÉE, lithographie originale (1892).

Mais, plus que le sujet, quelque chose importe, en cette œuvre : le procédé. A côté du dessin au crayon, on y remarque l'introduction du lavis sur pierre, de ce lavis qui allait devenir, dans les mains de l'artiste, un si prodigieux moyen d'expression et la base même de son art.

Le lavis lithographique — traité au pinceau, sur la pierre, avec l'encre lithographique, comme un lavis sur papier, avec l'encre de Chine — n'était pas, il s'en faut, une découverte récente : il naquit avec la lithographie même, dont l'inventeur, Aloÿs Senefelder, épuisa du coup tous les secrets. De-ci, de-là, on le trouve employé, au cours du siècle, par Raffet notamment, qui l'utilise volontiers pour enlever des silhouettes en manière de croquis. Mais, dans l'immense majorité des cas, c'est le crayon qui domine, et Raffet lui-même y retourne, dès qu'il s'agit d'une composition de quelque importance.

Après lui, comme bien on pense, le procédé tomba dans l'oubli : inutile, et même dangereux, pour le grain velouté si recherché par les reproducteurs, il ne tentait guère les lithographes d'occasion, plus soucieux d'utiliser les facilités de la pierre que d'en déjouer les pièges.

Or, il est de fait que le lavis sur pierre est plein de surprises et, si nous en croyons M. Duchâtel, « presque tous ceux qui en font ont eu le plus souvent de grosses déceptions[1] ».

« Très peu de planches viennent du premier coup à l'impression, ajoute l'excellent essayeur des imprimeries Lemercier, et beaucoup n'ont été sauvées qu'avec de sérieuses retouches faites par des artistes qui connaissent à fond toutes les ficelles de la lithographie... Il y a, en plus des précautions que l'artiste doit prendre pour faire un dessin au lavis, toute une cuisine qui compte pour beaucoup à la mise en train de la planche, et cette cuisine ne peut être faite dans les conditions voulues que par un imprimeur connaissant à fond son métier et ayant en même temps une grande habitude de ce genre de travail[2]. »

Ce qui nous amène à conclure qu'il n'y avait guère, aux environs de 1890, d'imprimeurs « connaissant à fond leur métier », puisque tous refusaient obstinément de tirer des planches au lavis, et puisque Lunois, qui s'était donné pour tâche de ressusciter le procédé, dut le leur imposer par surprise, en passant graduellement du crayon seul au crayon-et-lavis, pour arriver au lavis pur.

La *Hollandaise de Volendam* marqua ce triomphe[3].

Chaudement accueillie au Salon de 1890 et à la première exposition des peintres-graveurs qui eut lieu la même année, elle représentait, en général, la première grande lithographie au lavis et, en particulier, la première production de l'artiste depuis son retour de voyage ; c'était au surplus — sourire de la fortune ! — la première œuvre qui lui eût été achetée par un éditeur : la fatalité voulut que la pierre cassât après le tirage des sept premières épreuves !

Qu'importe ! Le coup avait porté, et dans les *Deux Hollandaises* ou *La belle tulipe*, dans l'*Intérieur hollandais*, dans *Au bord du Zuyderzée*, qui sui-

[1] E. Duchâtel. *Traité de lithographie artistique*. Paris, 1893, in-fol.

[2] E. Duchâtel. *Op. cit.*, p. 21.

[3] Voir la *Revue* du 10 décembre 1899, t. VI, p. 446.



ATTENDANT [illegible]

[illegible]

vront, on applaudira à la fois la parfaite maîtrise de la matière dans le renouveau du procédé, et l'on sera captivé par ces « tableaux » aux lumières si étonnamment ménagées, aux clairs-obscurs obtenus avec tant d'adresse, où se résume toute la poésie intime de la Hollande.



La lessive dans le gourbi, lithographie originale (1892).
Ed. Sagot, éditeur.

Parallèlement, une autre série se développait qui prenait sa source dans les oasis du Sud : et c'était successivement la *Fileuse arabe*, *La lessive dans le gourbi*, le *Cimetière arabe*, et surtout ces prodigieuses *Tisseuses de burnous*, que l'on pouvait revoir tout récemment à l'Exposition universelle, et qui sont bien ce que le lavis lithographique a jamais produit de plus transparent, de plus diaphane, de plus discrètement et harmonieusement lumineux.

Ouvrons notre Fromentin pour y trouver une description qui soit le digne commentaire de cette œuvre, et lisons :

« ... On aperçoit vaguement, dressé dans chaque chambre et dans le carré de lumière mesuré par la porte, un vaste métier debout, à charpente bizarre, tout rayé de fils tendus, où l'on voit courir des doigts bruns et passer les dents aiguës d'un outil de fer semblable à un peigne ; enfin, l'œil s'accoutumant aux ténèbres du lieu, on finit par découvrir, derrière ce rideau de fils



La prison de Puerto-Santa-Maria, lithographie tirée des *Souvenirs d'un canonnier de l'armée d'Espagne* (1893).

blancs, la forme un peu fantastique d'ouvrières assises et tissant, et de grands yeux blancs fixés sur vous [1]. »

Que l'on se reporte à la planche, maintenant, et que l'on dise si elle ne mérite pas un pareil commentaire !

« Suite hollandaise » et « suite algérienne », tout cela était aussi « coloré » que pouvaient l'être des lithographies en noir, mais enfin ce n'était que du noir et du blanc : beaucoup plus de noir que de blanc dans les premières, beaucoup plus de blanc que de noir dans les secondes. Il appartenait à une troisième veine, à un troisième filon, à la « suite espagnole », de nous traduire les couleurs par les couleurs.

[1] E. Fromentin *Un été dans le Sahara*. Paris, 1857, in-18.



A. Lunois, *inv. et lith.*

L'Évocation chez les spirites, lithographie originale (1893)

Ed. Sagot, éditeur.

C'est au Salon du Champ-de-Mars de 1892 qu'on put voir la première tentative en ce sens, avec le portrait de *Yamina-bent Si-djelloul*, une marocaine assise sur ses talons et comme baignée d'une teinte d'orange pâle ; sans souci de contraste, sans visée d'effet ; — sans autre recherche que celle de la délicatesse de la nuance : un charme !

Deux ans plus tard, *Avant la danse :* un éblouissement ! *Avant la danse*,



DANAÉ, lithographie originale en couleurs (1894).
Ed. Sagot, éditeur.

où l'artiste a voulu faire chanter à la couleur ce qu'elle a de plus « enlevant », où les contrastes éclatent et vont jusqu'à l'extrême, — où pourtant l'on ne s'étonne point de leurs violences, parce que cela est, on le sent, le summum du « rendu » ; *Avant la danse*, dont Edmond de Goncourt, en trois lignes, a défini et précisé la portée : « Une planche du plus grand caractère, échappant à l'imitation japonaise par l'intensité du bleu cru du fond, le jaune et le rouge franc des robes, les noirs d'ombre nocturne en pleine figure[1]. » *Avant la danse :* quatre « bailarinas » au repos, et c'est tout. Mais quelle vie nerveuse et frémissante en ces corps cambrés ! Et comme on les devine prêts, au premier claquement rythmé des castagnettes, au premier sourd

[1] E. de Goncourt. *Journal* (1894). t. IX. p. 230.

bourdonnement de la guitare, à bondir en des « fandangos » ardents et de trépidantes « cachuchas » !

Aussi bien, ces danseuses, nous les voyons ailleurs s'agiter : dans *El raleo*, par exemple ; dans le *Baile flamenco*, où la gitane semble un grand



LA PARTIE DE VOLANT, lithographie originale en couleurs (1895).
Ed. Sagot, éditeur.

oiseau jaune planant dans un ciel de vert assombri ; dans les *Bailarinas flamencas* encore, dans *Au burrero*, etc. ; d'une couleur moins outrancière sans doute, mais d'une notation si aiguë de poses et de gestes, d'un naturisme si entraînant, toujours.

Auprès de cela, combien ternes les aspects de notre vie à nous ! Lunois, pourtant — suivant une évolution qu'on a indiquée dès le début, — après la Hollande, l'Algérie et l'Espagne, aborda Paris. Et il est temps de le suivre à cette dernière étape.



A. Lunois, *inv. et lith.*

Course de chars a l'Hippodrome, lithographie originale (1893)

Ed. Sagot, éditeur.

En 1893, parurent plusieurs grandes lithographies en noir, inspirées de la vie moderne : *Les galeries supérieures du théâtre Beaumarchais*, dont les personnages montrent leurs faces attentives, comme projetées hors de l'ombre ; *L'adoration nocturne du Saint-Sacrement*, où l'ostensoir rayonne



LITHOGRAPHIE ORIGINALE TIRÉE DE LA PARTITION DE « RIVOLI » (1896)
E. Biardot, éditeur.

d'une auréole lumineuse ; les *Dernières prières à la fosse commune*, et la lueur blanche d'une lanterne de fossoyeur autour de laquelle on devine, dans l'obscurité, le prêtre et le groupe pressé des endeuillées. Tous sujets apprêtés ; avec quelque chose de convenu dans l'émotion : un souci gênant de la mise en scène ; avec, aussi, quelque chose de lourd et de contraint dans la facture : des contrastes trop voulus de blanc cru et de noir gras.

Il y a néanmoins, dans cette même série, deux œuvres qui échappent à la

critique : il s'agit de l'*Évocation chez les spirites* et de la *Course de chars à l'Hippodrome*. La première reste dans les effets de noirs, mais le travail d'après nature y apparaît dès le premier examen : on n'a pour s'en convaincre qu'à détailler la silhouette du médium qui se détache, à gauche, dans le clair-obscur, et les visages des adeptes, à droite, vaguement éclairés par la lueur qui émane de l'apparition.



LE COLIN-MAILLARD, lithographie originale en couleurs.
Ed. Sagot, éditeur.

D'un tout autre caractère est la *Course de chars*, où la belle lumière a reconquis sa place, avec le mouvement et la vie : l'épreuve était à peine en montre chez Sagot que Fantin-Latour la remarque en passant; il entre, la prend, la paye et l'emporte. Joli trait de bonne confraternité, n'est-il pas vrai, et précieux encouragement pour un artiste !

Ce que nous appellerons la « suite parisienne » se complète par quelques œuvres en couleurs. Les unes, dont le prototype peut être *Le menuet chez Mme Ménard-Dorian* (1896), se font remarquer par la fraîcheur et la transparence du coloris; ce sont des roses tendres, des verts éteints, des jaunes



AU COIN DU FEU

adoucis, d'une discrétion qui ravit et fait songer à un léger pinceau aquarellé qui serait venu frôler la pierre ; telles sont : *Le volant* (1895), *Le lawn-tennis*, *Le colin-maillard*, *Le départ pour la chasse* (1898), etc.

D'autres, comme la *Buveuse d'absinthe* (1894), *Pénombre* (1895), etc., introuvables aujourd'hui, représentent, dans les cartons des collectionneurs et dans les vitrines des musées, les nuances les plus rares, les raffinements les plus hardis où se soit haussée la lithographie en couleurs de ces dernières années.

Car, voici maintenant que nous parlons d'hier et que l'abondance des productions nous contraint à cesser une énumération qui ne pourrait être qu'incomplète.

Une série encore nous reste à signaler : *La corrida*, demandée à l'artiste, en 1897, par l'éditeur Pellet et qui ne compte pas moins de six grandes planches en couleurs. C'est un retour heureux à l'Espagne ; un retour naturel aussi, puisque là-bas, les vieilles danses populaires sont tuées par les « plazas », et que « Pepe, le roi des Gitanes » voit sa pantomime, tour à tour ardente et langoureuse, de jour en jour plus délaissée pour les jeux de ces autres mimes, les fils de Reverte et de Mazzantini.

Pour l'œuvre, elle est d'une riche venue : le sujet habilement choisi et dégagé avec art ; la couleur franche, éclatante, un brin tapageuse, comme il est de mise en Espagne ; par malheur, le travail des noirs vient trop souvent alourdir l'ensemble et gâter l'effet.

Mais comme tout cela a été étudié avec amour et rendu avec verve ! Quel parfum d'outre-monts dans chacun de ces « diestros » aux culottes de soie, aux courtes vestes brodées d'or qui domptent la brute par un tour de « capa », et dans cette foule bigarrée qui contemple, en une silencieuse extase, l'audace savante des gestes, l'élégance hardie de la pose !...

Dans les pages qu'on vient de lire, nous n'avons envisagé Lunois que sous un seul aspect, celui du lithographe. Que de choses il nous resterait à citer encore, parmi ses seules lithographies : il faudrait énumérer les portraits, expressifs et serrés, comme celui de M[me] Ehrard ; les mille souvenirs exquis, glanés çà et là, tels que *Les novios*, et les menus, les programmes, les adresses, bribes de chefs-d'œuvre semées aux quatre vents !

Et, après tout cela, nous aurions à parler du peintre, du pastelliste, enfin de l'illustrateur délicat et précis qui orna tant de livres rares : *L'épave*, de Guy de Maupassant (1893), les *Souvenirs d'un canonnier de l'armée d'Espagne*, publiés par M. Germain Bapst (1894), *La Madone*, d'Edmond Haraucourt (1894), *La légende dorée*, de Jacques de Voragine, traduite par H. Piazza (1896), *Fortunio*, de Théophile Gautier (1898), etc.

On y trouverait matière à nombre de pages, sans doute, mais y apprendrait-on quelque chose que l'on ne sût déjà ? Dans Lunois, c'est le lithographe qui prime : la peinture et le pastel, en ses mains, sont réduits aux conditions d'une lithographie future, et l'illustration, c'est encore la lithographie. Tel que nous avons essayé de le présenter, l'artiste est complet. Essayons donc, en terminant cette biographie, au cours de laquelle les digressions n'ont pas manqué, de reprendre un à un les éléments de son talent et de les mettre en lumière.

Quelqu'un a voulu voir un de ces éléments dans la « précision vigoureuse du dessin » : éloge bien vague, car on dit cela d'Ingres, et aussi du premier dessinateur ornemaniste venu.

Infiniment plus exact est M. Henri Bouchot, quand il tire de pair, chez Lunois, « la petite phrase claire, toute française » [1] : c'est là, proprement, le trait distinctif. Limpidité du sujet, arrangement simplifié du décor, mesure judicieuse de ce qu'une planche peut contenir, un goût sûr, un sens très vif du pittoresque, n'est-ce pas tout cela que M. Bouchot a voulu condenser en six mots ? N'est-ce pas tout cela aussi que Puvis de Chavannes aimait en Lunois ? Puvis, l'artiste clair, sobre, ordonnancé par excellence, qui lui sut toujours gré d'avoir entrepris, pour la ville de Paris, la reproduction de ses deux grands panneaux décoratifs, *L'été* et *L'hiver*.

A tant de dons précieux, ajoutons cette opiniâtreté inlassable, cette continuelle activité d'esprit, ce besoin incessant d'efforts, grâce à quoi, depuis ses tout premiers débuts, l'artiste a été en se modifiant sans cesse, tant dans les sources de son inspiration que dans la manière de la rendre.

Ce chercheur obstiné, que les faiblesses de la pierre déçoivent et qu'irrite la routine des praticiens, conserve en ses cartons des épreuves uniques, tirées par lui seul et pour lui seul, qu'il étale et caresse avec la joie contenue

[1] Henri Bouchot. *La lithographie*. Paris, 1895, in-8°.



A. Lunois, *inv. et lith.*

Les Novios, lithographie originale en couleurs (1898),
Ed. Sagot, éditeur.



LITHOGRAPHIE TIRÉE DE LA PARTITION DE « RIVOLI » (1896)
E. Biardot, éditeur.



« d'un qui a presque réalisé son rêve » ! Non content d'avoir, comme on l'a vu, remis en honneur le lavis sur pierre en lui donnant une ampleur et une perfection qu'il n'avait jamais connues, non content d'avoir été, dans la lithographie en couleurs, un novateur quelquefois, et le plus souvent un virtuose, il va sans cesse rêvant pour son art de formules et d'applications nouvelles.

Il voudrait notamment, par un procédé nouveau dont il a le secret, dégager la lithographie des mollesses, des fondus, des écrasements qui lui font faire si piètre mine, quand elle se trouve en contact avec la typographie, toujours si robuste. Et cela ne laisse pas d'être malaisé.

Pour lui donner du nerf et de la tenue, il a imaginé un dessin sur pierre dont les finesses vigoureuses ne sont pas sans analogie avec celles de la pointe-sèche, et l'on verra bientôt, dans une édition de *Carmen*, réservée à une

société de bibliophiles, ce dessin, ferme et léger à la fois, venir appuyer les teintes plates et leur permettre de faire bonne contenance au milieu du texte typographié.

Et ce n'est pas là, soyez-en sûrs, la dernière surprise qu'il nous réserve !

Modeste avec cela, d'une modestie « incurable » et charmante, un compliment de bon aloi le rend aussi rouge que le ruban qu'il porte, depuis quatre ans, à sa boutonnière. Très au fait de ce qui lui manque — de l'air ! de l'air ! surtout — il est, pour certaines de ses œuvres, le plus sévère des critiques.

Ennemi de Paris, de la vie fiévreuse et tourmentée qu'on y mène, il fuit, dès qu'il le peut, vers les tranquilles régions du Sud : « Les voyages, c'est ma vie ! » déclare-t-il souvent. Ennemi de la réclame, jamais il n'a pu se décider à faire une exposition particulière de ses œuvres. Ennemi des biographies, c'est dans une publication allemande que se trouve la plus longue étude sur sa vie et son œuvre : elle a quatre pages[1] !

Ennemi des biographies... mais alors... celle-ci ?

Bast ! s'il m'en veut, force lui sera de ne m'en vouloir qu'à moitié : à trente-sept ans, un artiste est toujours « un jeune », son œuvre n'est encore qu'une moitié d'œuvre, et ce qu'on vient de lire, une moitié de biographie.

Émile DACIER.

[1] *Die französische Lithographie der Gegenwart und ihre Meister*, von Léonce Bénédite und Gustav Glück. — Wien, 1898, in-fol.



L'ART DU YAMATO

Depuis l'Exposition rétrospective de l'Art japonais au Trocadéro, la preuve est acquise qu'on ne saurait faire tenir plus longtemps l'histoire de cet art dans les limites des cinq ou six derniers siècles, et qu'il avait déjà connu, à l'époque lointaine où le bouddhisme faisait au Japon son apparition triomphale, une période d'incomparable splendeur. Les vieux temples de la province du Yamato, qui fut le premier berceau de la race, ont conservé un assez grand nombre d'œuvres qui appartiennent à cet âge mystérieux, et qui n'ont pas encore été l'objet d'une étude systématique et précise. Dans l'état actuel de nos connaissances elle n'est guère possible. Mais en attendant que la critique historique nous ait fourni des données plus précises et plus complètes, il peut n'être pas inutile de montrer l'intérêt que le sujet présente, d'exposer les problèmes qu'il soulève et, à défaut de solutions positives, de hasarder au moins quelques hypothèses.

Au milieu du VIe siècle de notre ère, les Japonais, cantonnés dans les plaines du Yamato, n'étaient en-

core qu'une peuplade à demi sauvage, en guerre perpétuelle avec les aborigènes du pays, sans littérature, sans art, sans autre religion même que le naturalisme vague du Shintô. L'architecture des temples shintoïstes et des palais impériaux était de la plus grande simplicité et ne différait guère de celle des cabanes de bois recouvertes de chaume ou d'écorce qu'habitaient les gens du peuple. La peinture était inconnue ; et même en admettant que des peintres coréens se soient installés, dès la fin du ve siècle, à la cour du mikado [1], ils ne déterminèrent certainement pas la formation d'une école indigène. La sculpture était également ignorée, à moins que l'on ne donne ce nom aux grossières figures d'hommes et de chevaux en argile que, depuis quelques siècles, on enterrait avec les empereurs, à la place d'êtres vivants. On savait déjà travailler les métaux ; les chroniques font remonter aussi haut que le Ier siècle l'art de fondre le bronze, que des Coréens auraient importé ; les fouilles faites dans les dolmen et les tumuli ont prouvé que depuis longtemps on fabriquait des têtes de flèches, des miroirs, des bijoux, des cloches, des armures mêmes : mais ces objets ne présentaient en général aucun caractère artistique. La poterie était grossière, de formes frustes, quoique parfois d'une simplicité plaisante, et dépourvue de toute coloration. Quant aux laques, malgré les affirmations hardies de quelques chroniques, tout ce qu'on peut dire c'est qu'il n'en existe aucun spécimen antérieur à l'époque bouddhique. — En 552, la Cour entendit parler pour la première fois du bouddhisme ; en 554, arrivèrent les premiers missionnaires coréens ; en 586, monta sur le trône le premier empereur converti à la religion nouvelle. Cent ou cent cinquante



Fig. 1. — DÉMON PORTEUR DE LANTERNE par KÔBEN (vers 1215 ; bois ; hauteur : 1m,10).

[1] Suivant certaines traditions, un peintre venu du royaume coréen de *Kudara* (Paik tjyei) et nommé Nan-riû ou Insharaga, se serait établi au Japon en 463, et ses descendants seraient restés au service des mikados. Aucune œuvre ne subsiste de cette école pré-bouddhique. Il y a sans doute là une simple légende qui s'est formée peu à peu autour d'un texte très vague et nullement concluant du Nihongi. (Cf. trad. Aston, t. II, à l'année 463.)

ans plus tard, le Japon était recouvert d'un nombre considérable de vastes et magnifiques monastères, ornés de peintures murales et de kakémonos dont treize siècles n'ont pas éteint la splendeur, remplis de statues de bois et de bronze, parfois colossales, d'une perfection de forme et surtout d'une beauté de matière que dans la suite on atteindra bien rarement[1]. Aux longs siècles de barbarie succède soudainement, sous l'impulsion du bouddhisme, une période d'activité extraordinaire, où le génie a ruisselé. Et dans cet art



Fig. 2. — FIGURINES EN TERRE PEINTE DE LA PAGODE D'HORIÛ-JI (VIIIe siècle ?)

primitif, on ne peut discerner au premier abord ni hésitation, ni même progrès : il semble au contraire que c'est à mesure qu'on se rapproche davantage des origines qu'on rencontre les œuvres les plus robustes et les plus belles. Phénomène unique, car s'il est assurément d'autres civilisations dont les monuments les plus anciens sont aussi les plus beaux, c'est que la période d'élaboration a disparu tout entière de l'histoire, et que, derrière les œuvres parfaites qui ont subsisté, on devine de longs siècles de patients efforts, de tâtonnements, de progrès successifs péniblement réalisés.

La transformation religieuse du Japon, qui eut son époque décisive dans la régence du prince Shòtoku Taïshi (593-621), et la soudaine éclosion de l'art

[1] L'art des laques s'est sans doute enrichi dans la suite d'une série de ressources nouvelles; mais on a pu admirer à l'Exposition un grand coffret de laque noire, orné d'incrustations de nacre représentant le *Hô-ô-maru* (oiseau de Paradis arrondi), qui provient du Shosô-in et date du VIIIe siècle : la décision et l'élégance précise de la forme, l'éclat des surfaces lisses, la beauté de la matière en font, à des yeux japonais, une pièce incomparable.

qui s'en suivit, furent entièrement, au début du moins, l'œuvre de prêtres et d'artistes coréens. Les annales japonaises ne laissent aucun doute là-dessus. Le Japon n'avait pas alors d'autre voie de communication avec le continent que la Corée. Celle-ci était encore partagée entre plusieurs royaumes indépendants et hostiles, et le Japon avait eu déjà à intervenir plus d'une fois dans leurs querelles, notamment pour répondre aux appels que lui faisait le royaume de Kudara : c'est à ces antiques relations avec la Corée qu'il devait sans doute ses premiers rudiments d'art et d'industrie. Le bouddhisme avait pénétré dans la péninsule coréenne dès la seconde moitié du IV[e] siècle. A partir de 552, la Corée envoie au Japon, presque d'année en année, non seulement des livres de prières, des statues bouddhiques, des ornements du culte, des reliques, des métaux précieux, des étoffes, mais encore des prêtres, des devins, des médecins, des savants, des musiciens, des peintres, des sculpteurs, des fondeurs, des charpentiers, des couvreurs ; ce sont des Coréens qui sont donnés comme maîtres aux princes et aux nobles, qui sont mis partout à la tête des bonzeries, des écoles, des départements d'art impériaux. Il y eut ainsi une première période, strictement coréenne, et qui s'étend au moins jusqu'à la mort de Shôtoku Taïshi et même jusqu'au milieu du VII[e] siècle : ce n'est que beaucoup plus tard, et durant la période florissante de la dynastie Thang, que les relations avec la Chine, ébauchées cependant sous Shôtoku, devinrent plus fréquentes et plus suivies ; et même alors, l'influence coréenne resta prédominante, et les maîtres coréens maintinrent leur monopole pendant de longues années.

La Corée ne fit-elle que transmettre fidèlement et servilement l'art qu'elle avait reçu de la Chine ? Lui avait-elle imprimé au contraire un caractère original, la marque propre de son génie ? C'est une question qui sera mieux à sa place lorsque nous parlerons de la sculpture. Quoi qu'il en soit, sino-coréen ou purement chinois, l'art que le Japon recevait du continent était un art déjà parvenu à maturité, en pleine possession de ses moyens. Cet art trouvait au Japon un terrain vierge, il ne rencontrait devant lui aucune tradition artistique antérieure, contre laquelle il eût à lutter, et dont il eût à subir le choc en retour. De plus, la plasticité dont la race a donné de nos jours une preuve nouvelle et si éclatante, la rendait éminemment propre à recevoir une iconographie fixée et une technique arrêtée, sans y rien ajouter d'elle-même qu'après une longue assimilation. L'art japonais ne



VUE A VOL

1. Ni-ô-mon (Porte des deux Rois gardiens). — 2. Kwaï-rô (galerie couverte). — 3. Kon-dô (Temple d'Or). — 4. Tô (Pagode). — 5. Daï Kô-dô (Grand Temple des Conférences). —
10 San-kyô-in (Sanctuaire des Trois Ecritures). — 11. Nishi no daï-mon (Grande Porte de l'Ouest). — 12. Minami no daï moon (Grande Porte du Sud). — 13. Naka no mon (Porte
19. Shôku-dô (réfectoire). — 20. Shi-soku-mon (Porte de quatre pieds). — 21. Choku-gakû-mon (Porte de la tablette impériale). — 22. Kaï-dô (Temple de l'Adoration). — 23. Yun



… d'Horiô-Ji

… (Tour de la Cloche). — 7. Kyô-zô (Bibliothèque). — 8. Kami-go-dô (Temple supérieur). — 9. Saï-en-dô (Temple rond de l'Ouest) ou Mine no Yakushi (Yakushi de la colline). —
… — 14. Shô-ré-in (Sanctuaire de l'Esprit savant). — 15. Tô dô (Temple de l'Est). — 16. Saï dô (Temple de l'Epouse). — 17. Hô-Kô (Trésor). — 18. Hoso-dono (Pavillon étroit). —
… villon des Rêves). — 24. Shari-den (Maison de la Relique). — 25. Dembô-dô (Temple de la Prédication).

pouvait donc être, à ses débuts, qu'un simple prolongement de l'art sino-coréen [1].

Peut-être même faut-il aller plus loin, et ajouter que l'art du Yamato resta pendant longtemps entre des mains étrangères, et n'est, en partie, japonais que de nom. Comment s'en étonner, si l'on songe à l'état du Japon au moment où le bouddhisme y fut introduit? Avant de créer par eux-mêmes, les Japonais durent se mettre à l'école des Coréens et des Chinois. On peut même essayer de se représenter la manière dont se fit leur éducation. Bien avant l'importation du bouddhisme, les artisans du Yamato étaient groupés en corporations héréditaires hiérarchisées, appelées *Bé* [2]. Les plus importantes étaient, semble-t-il, rattachées à l'État et formaient des départements impériaux. Quelques-unes, sinon toutes, jouissaient d'un monopole exclusif : il en fut ainsi, par exemple, du département des laques qui reçut à la fin du VIIe siècle un privilège de fabrication. Lorsque le bouddhisme, et avec lui la civilisation occidentale furent introduits, de nouvelles corporations se constituèrent pour répondre à des besoins nouveaux. On n'en pouvait recruter les éléments sur place : mais le continent envoya au Japon, avec des œuvres et des modèles, des artisans et même des corporations entières d'artisans. C'est au sein de ces corporations que les ouvriers indigènes, admis sans doute en nombre croissant, se formèrent peu à peu et devinrent enfin capables de se passer de leurs maîtres étrangers. Ce ne serait pas assez de dire que l'art japonais est sorti de l'art sino-coréen par imitation et par influence : il y eut de l'un à l'autre passage naturel, continuité ininterrompue. L'existence de ces corporations, d'abord entièrement composées d'étrangers, puis dirigées encore par des étrangers, enfin complètement japonaises, fait ainsi mieux comprendre la perfection presque immédiate de l'art japonais, l'absence de toute période intermédiaire de recherches et d'essais infructueux.

[1] En fait, dans tout le cours de son histoire, il s'est sans cesse retrempé à des sources continentales, et les différents moments qu'on y peut distinguer marquent autant de nouvelles vagues d'influence chinoise. C'est ainsi qu'immédiatement après la période primitive, ou sino-coréenne, se produisit, au VIIIe et au IXe siècles, l'influence des grands peintres et des grands sculpteurs de la dynastie Thang, qui aboutit en peinture à la fondation de l'école Kosé, et en sculpture à la fondation de l'école de Nara; plus tard, le rayonnement des artistes de la dynastie Sung (XIe-XIIIe siècles) amènera le renouveau de l'art bouddhique qui eut son apogée avec Chô-Densu. Les périodes récentes sont trop connues pour qu'il soit utile d'y insister.

[2] Sur cette question de l'organisation corporative du travail dans l'ancien Japon, qui jetterait tant de lumière en particulier sur la nature des écoles d'art, je me propose de revenir dans une étude ultérieure; je dois me borner ici à de brèves indications. Signalons cependant un changement qui prit place, semble-t-il, au milieu du VIIe siècle : d'abord strictement héréditaires, ces corporations purent ouvrir leurs portes à des membres nouveaux.



Fig. 3. — Démon porteur de lanterne, par Kôben (vers 1215 ; bois ; hauteur : 1m,38).

Cela est vrai surtout de l'architecture, où la part du génie individuel est forcément beaucoup plus restreinte que dans la sculpture par exemple, et qui est toujours restée au Japon aux mains de corporations anonymes de charpentiers. Par une bonne fortune unique, le plus ancien des grands monastères du Yamato, Horiû-ji, a été préservé pendant treize siècles des ravages périodiques de l'incendie et des guerres civiles, qui n'ont presque rien laissé subsister des autres : quelques réfections et quelques additions en ont à peine modifié la physionomie primitive, et nous possédons en lui un exemplaire achevé des temples de l'époque. Or il n'est pas douteux qu'il ait été construit par des charpentiers venus de Kudara. Quand bien même les traditions du monastère ne l'affirmeraient pas expressément, le simple examen des dates suffirait à l'établir. Il fut bâti en effet de 593 à 607, et il est ainsi contemporain de l'introduction même du bouddhisme. Il est trop évident qu'à cette date les charpentiers japonais n'étaient pas encore initiés à un genre d'architecture si différent de l'architecture indigène. Horiû-ji peut donc être considéré non seulement comme le prototype des temples disparus du Yamato, tous construits sur un plan identique, mais encore comme une reproduction fidèle des temples coréens et chinois du vie siècle. C'est ce qui en rend l'étude doublement intéressante.

Le village d'Horiû-ji, à quelques kilomètres de Nara, n'est plus aujourd'hui qu'une pauvre bourgade entourée de rizières, au centre d'une vaste plaine arrêtée au nord par de basses collines. Tous les temples du Yamato sont ainsi situés en terrain plat, et présentent une ordonnance rigoureuse et symétrique, qui se rompit forcément pour faire place à l'imprévu et au caprice, lorsqu'à la suite du grand saint Kôbô Daïshi (ixe siècle), le fondateur du monastère du mont Koyâ, on se mit à bâtir les temples sur les flancs ou au sommet de collines boisées et accidentées.

En examinant la vue à vol d'oiseau d'Horiû-ji, on sera frappé aussi du

nombre des bâtiments qui en font partie et de la superficie considérable qu'ils couvrent. C'est là un caractère constant dans l'architecture religieuse d'Extrême-Orient. Le bois, dont elle fait un emploi exclusif, ne se prête pas aux combinaisons multiples de la pierre et du marbre, et la variété, qu'elle ne pourrait trouver dans les formes d'un édifice unique[1], elle la cherche

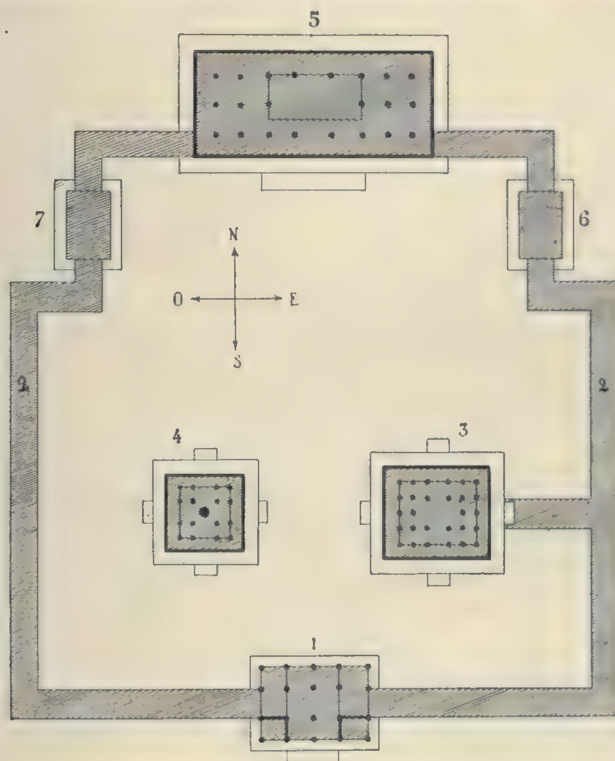


Fig. 4. — Plan de l'enceinte intérieure

1, Chû-mon ou Ni-ô-mon. — 2, Kwaï-rô. — 3, Kon-dô. — 4, Tô. 5, Daï-Kô-dô. — 6, Shô-rô. — 7, Kyô-zô.

dans une multiplicité de bâtiments indépendants, dont chacun arrête et charme l'œil à son tour par un détail spécial de construction. Cet ordre dispersé n'est d'ailleurs pas de la confusion : chaque édifice répond à une fonction précise et déterminée, qu'il soit consacré aux cérémonies du culte

[1] Il n'y a pas là, en effet, une simple question de dimensions. Les architectes japonais ont su construire des vaisseaux de bois aussi immenses que les plus vastes nefs gothiques. La nef du San-jû-san-gen-dô, à Kiôtô (XIIIe siècle), mesure 119 mètres de long sur 17 de large.

ou affecté aux occupations diverses de la vie monastique. Il suffira de dire quelques mots de la partie centrale du temple, qui contient les bâtiments essentiels et les plus anciens (fig. 4).

L'enceinte qui la renferme est constituée par une galerie couverte (*Kwaï-rô*).



Fig. 5. — Ni-ô-mon d'Horiû-ji

de forme à peu près carrée, bien qu'échancrée à angle droit au nord-est et au nord-ouest, et ayant un peu moins de 100 mètres de côté. On a accès dans la cour intérieure par un Portique, haut de 16 mètres, qui fait saillie sur la face méridionale de la galerie : c'est le *Chû-mon* (porte de l'enceinte intérieure) ou *Ni-ô-mon* (porte des deux Rois gardiens) [1]. Il consiste dans une quintuple rangée de colonnes supportant deux toitures saillantes, aux angles

[1] Le type de ces sortes de « Propylées de bois », toujours placés au sud à l'époque de Nara, n'a pas varié dans la suite : le fameux Ni-ô-mon du Tô-daï-ji (Nara), construit à la fin du xii[e] siècle, n'en diffère que par la stature colossale de ses Ni-ô, hauts de plus de 8 mètres, et les dimensions de ses piliers de cèdre qui mesurent 34 mètres de hauteur sur 4 de circonférence.

relevés, entre lesquelles est ménagé un étage pourvu d'une galerie en encorbellement. Mais ce qui en fait l'originalité, ce sont les statues de bois des *Ni-ô*, les deux Rois gardiens des temples, *Bonten* (Brahma) à gauche et *Taïshaku* (Indra) à droite, qui sont placées dans les niches formées par les deux entre-colonnements extrêmes : divinités terribles qui défendent l'entrée des temples contre les mauvais esprits et qui se dressent dans des attitudes menaçantes, le corps à peine vêtu d'une sorte de jupe flottante, les poings crispés, la bouche injurieuse, la poitrine et le visage bossués par la saillie violente des muscles. Ceux dont nous donnons une reproduction et qui se trouvaient autrefois au Ko-fuku-ji (Nara) sont les chefs-d'œuvre du genre.



Fig. 6. — PAGODE D'HORIÛ-JI
(hauteur : 33m,35 ; base : 10 mètres de côté

A l'intérieur de cette enceinte, s'élèvent, sur une même ligne, deux sanctuaires vénérables entre tous : la Pagode, ou *Tô*, à l'est, et le Temple d'Or, ou *Kon-dô*, à l'ouest.

La Pagode est en même temps que le plus curieux et le plus élégant des édifices bouddhiques japonais, le seul dont la fonction soit incertaine, et paraisse purement ornementale. Il y a cependant bien des raisons de croire qu'elle représente le terme final de l'évolution du stùpa hindou, modifié peu à peu par la substitution du bois à la pierre et par l'influence de constructions chinoises antérieures. La Pagode d'Horiû-ji, avec sa flèche où s'emmanchent

neuf cercles superposés, survivance des parasols qui surmontaient le stûpa, et avec ses cinq toitures en retrait les unes sur les autres, dont l'horizontalité, atténuée par la courbe concave des versants, contraste d'une façon si pittoresque avec la verticalité de l'ensemble, est restée en tous cas le prototype des innombrables pagodes qu'on a érigées dans la suite. Un seul détail lui est particulier : mais il vaut qu'on s'y arrête, car il constitue une analogie de plus entre la pagode japonaise et les stûpas de l'Inde.

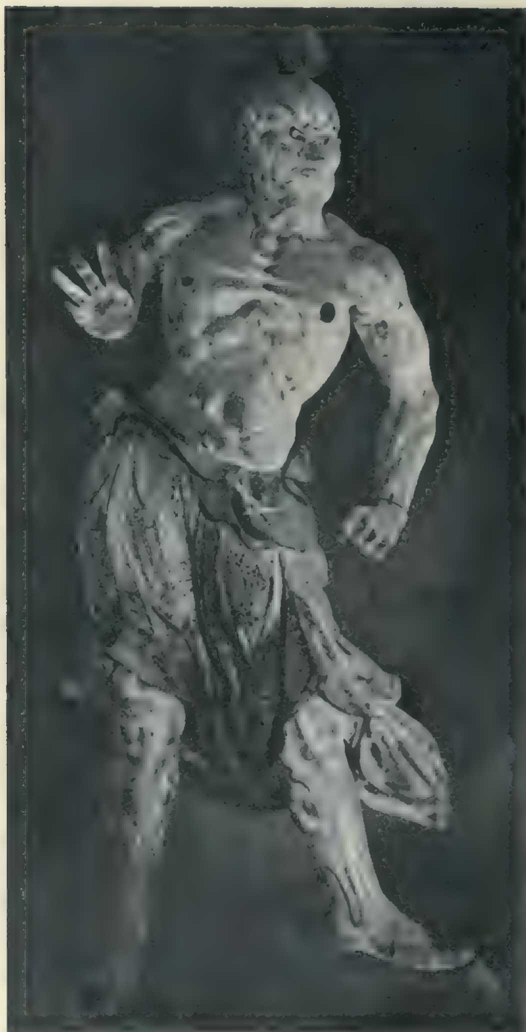


Fig. 7. — Bonten, roi gardien de gauche du Ko-fuku-ji (bois; hauteur : 2 mètres)

A l'étage inférieur sont disposés autour du pilier central, faisant face aux quatre portes, quatre groupes de terre peinte très anciens. Chacun est composé d'un nombre assez considérable de personnages, hauts de 30 à 40 centimètres, et s'encadre dans une sorte de grotte dont les parois l'enveloppent complètement. Le plus remarquable (face nord) représente la scène fameuse du *Néhan-zô*, l'entrée de Shaka (Çakya Muni) au Nirvâna. Shaka, dont la statue est plus grande que celle des autres personnages et uniformément dorée au lieu d'être polychrome, repose dans l'attitude traditionnelle, couché sur le flanc droit, les yeux mi-clos, le bras gauche étendu le long du corps, revêtu d'une robe ample à plis réguliers. Un disciple agenouillé tient la main droite qui s'avance hors de la couche mortuaire. Le visage, légèrement relevé, d'une rondeur lisse et calme, est éclairé par

ce sourire intérieur et mystérieux, par ce rayonnement d'ineffable joie et de paix infinie, dans lequel l'art bouddhique a su parfois exprimer son plus haut idéal. Groupés autour du maître, les disciples pleurent sa mort. Leurs attitudes si variées, où s'exprime un désespoir exaspéré jusqu'à ressembler à la torture physique et dont la polychromie, aujourd'hui à demi effacée, rehaussait encore la violence, forment une opposition dramatique avec le calme contemplatif et la sérénité divine du Bouddha. Quelques-uns ont les vêtements en désordre, la tête renversée, la bouche tordue et déformée par la lamentation ; d'autres sont affaissés, le corps ployé sous la souffrance trop lourde ; d'autres encore sont moins agités, leur douleur a quelque chose de plus contenu et de plus recueilli, comme s'ils entrevoyaient déjà au delà de la mort physique l'éternité de la béatitude spirituelle, et comme si leur plainte commencée s'achevait en méditation et en prière. L'auteur inconnu de ces statuettes[1], tout en respectant la représentation traditionnelle de cette scène célèbre, dont l'iconographie est restée aussi invariable dans l'art bouddhique que celle du Calvaire

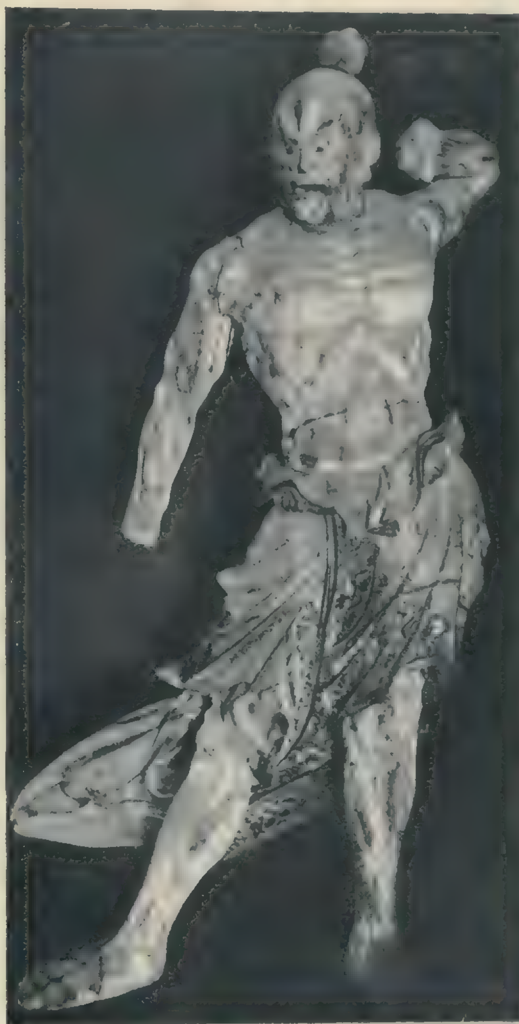


Fig. 8. — TAÏ-SHAKU, ROI GARDIEN DE DROITE DU KO-FUKU-JI (bois ; hauteur : 2 mètres)

[1] Une tradition les fait remonter à la fondation même du temple, et les attribue à Tori, le premier en date des sculpteurs japonais. A vrai dire, le réalisme en est tout japonais ; mais d'autre part la date qu'on leur assigne ne permet pas de supposer qu'il y eût alors un art japonais ayant sa

dans l'art chrétien, a su la rajeunir par son réalisme exact auquel s'allie une pitié si profonde et si humaine. Comment ne pas voir dans ces quatre groupes une dernière transformation des bas-reliefs qui ornaient si souvent sur les quatre faces les bases carrées des stûpas du Gandhâra? Sans doute les sta-



Fig. 9. — Kon-dô d'Horiù-ji (longueur : 18m,20 ; largeur : 15m,20 ; hauteur : 17m,80

tuettes d'Horiù-ji sont d'un art autrement vivant et autrement émouvant, et témoignent d'une science du modelé, d'un souci de l'expression, d'une recherche de la précision anatomique, qui sont parfaitement étrangers à l'art hindou : mais à l'encadrement même des groupes dans une niche qui les

technique propre et ses marques distinctives. Elles ne ressemblent d'ailleurs en rien au groupe de bronze également attribué à Tori (fig. 10). Je ne les crois pas antérieures au VIIIe siècle. Les trois autres groupes sont moins beaux et moins bien conservés : ils représentent aussi d'autres sujets fameux de l'iconographie bouddhique. La figure 2 reproduit quelques-unes de ces figurines, dont on a pu voir deux spécimens au pavillon japonais du Trocadéro. Le musée Guimet en possède également un exemplaire.

déborde, il est aisé de reconnaître une sculpture qui vient à peine de se dégager du bas-relief et qui en conserve encore quelques traits.

Le Kon-dô, ou Temple d'Or, nom que l'on donnait, à l'époque du Yamato, au sanctuaire principal, est un bâtiment de plan rectangulaire, presque



Fig. 10. — SHAKA ENTOURÉ DE YAKUÔ ET DE YAKUJÔ
Face ouest du Kon-dô, groupe en bronze attribué à Tori (vers 623 ; hauteur : 1m,34).

carré, exhaussé comme la Pagode sur une assise de pierres. Il a double toiture, la toiture inférieure débordant l'autre sur tout son pourtour. Le rôle de la couverture est si important dans un édifice de ce genre qu'on peut le considérer comme un simple toit, aux versants brisés par le milieu, et supporté par un double quadrilatère de colonnes, dont le fût parfaitement lisse est d'un galbe très accentué. L'extérieur du Kon-dô, comme celui de tous les autres bâtiments, est peint à l'oxyde rouge de plomb. A l'intérieur se trouve une plate-forme rectangulaire de terre, autour de laquelle court un



Fig. 11. — Tamon-ten, un des Shi-Tennô du Kon-dô (vers 645-654; bois; hauteur : 1m,32)

déambulatoire de largeur uniforme. C'est sur cette plate-forme que l'on peut voir encore quelques-uns des plus précieux monuments de la statuaire primitive. Des groupes de bronze, représentant des triades bouddhiques (un Bouddha flanqué de deux *Bosatsu*, ou Bodhisattvas) en occupent les quatre faces; au centre, sont entassées de nombreuses idoles de bronze et de bois, qui n'appartiennent d'ailleurs pas toutes à la même époque; aux quatre angles, les *Shi-Tennô* (Dèvas Mahârajas), écrasant des monstres sous leurs pieds lourds, gardent les quatre points de l'horizon.



Fig. 12. — Jikoku-ten, un des Shi-Tennô du Kon-dô (vers 645-654; bois; hauteur : 1m,32)



Fig. 13. — Kô-haï de la triade Amida

Mais la grande merveille du Kon-dô, ce sont les fresques qui en ornent les murs et dont la beauté a survécu aux dégradations de treize siècles : chef-d'œuvre unique et énigmatique, qui est resté sans postérité comme il avait été sans antécédents[1]. Nous connaissons de cette époque quelques rares peintures conservées dans les monastères; et il m'a été donné d'entrevoir, dans le Trésor d'Horiû-ji, de prestigieux kakémonos bouddhiques, — notamment une « Dèvi au paon » —, dont

[1] Ces fresques sont au nombre de douze, d'une hauteur uniforme de 3m,03; les plus grandes

le coloris presque vénitien et le dessin robuste et vivant contrastent avec l'élégance précise et hautaine, le style décoratif et la couleur voisine de l'enluminure, qui caractériseront l'école des Kosé. Non seulement il y a eu au Japon, avant Kosé no Kanaoka (IXe siècle), une magnifique école de peintres.



Fig. 14. — Amida entouré de Kwannon et de Seïshi

Face nord du Kon-dô, groupe en bronze (vers 662-671 ; hauteur de la figure centrale : 0m,32, des deux autres : 0m,27).

que l'empereur Mommu érigea d'ailleurs, dès la fin du VIIe siècle, en institution officielle : mais la peinture parut alors s'engager dans une voie plus réaliste et plus humaine, et prendre même un caractère plus japonais qu'aux siècles suivants. L'influence des grands peintres chinois de la dynastie Thang, et

ont 2m,50 de largeur; les plus petites 1m,51. Leur sujet serait tiré d'un livre bouddhique, le *Saïjô-okiô*. Les quatre plus grandes représentent respectivement le paradis de *Aakushi*, le paradis d'*Amida*, le paradis de *Nampô-Akan*, et le paradis de *Hôshô-Butsu*. Chacune des huit autres représente un personnage unique, un Bosatsu ou un Rakan.

surtout de Wu Taotseu, lui imprima certainement, à la fin du VIIIe siècle, une direction différente de celle qu'elle avait prise d'abord sous ses premiers maîtres coréens.

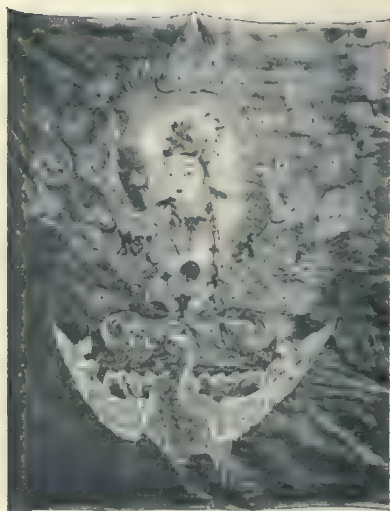


Fig. 15. — La Dèvi au paon, kakémono du Trésor d'Horiû-ji (VIIIe siècle?).

Mais enfin il ne s'agit là que de kakémonos, c'est-à-dire d'aquarelles sur soie. Les décorations murales du Kon-dô ont au contraire été exécutées directement sur un enduit dont est recouvert le plâtre des murs et ressemblent à de véritables fresques. Leur auteur s'est-il servi des mêmes matières colorantes que les peintres de kakémonos? Je l'ignore. Toutefois l'éclat singulier qu'elles ont conservé après tant de siècles donne à croire que les artistes de ce temps ont connu des procédés de coloration dont le secret s'est perdu depuis [1].

Il est en tout cas étrange qu'après avoir produit un pareil chef-d'œuvre, l'art même de peindre à fresque ait entièrement disparu au Japon. Les décorations murales des temples postérieurs ne seront plus en général que des peintures exécutées sur papier ou sur une toile revêtue d'un enduit, et appliquées ensuite contre le mur. Le triomphe de la technique nouvelle se marque déjà dans les grandes compositions dont Takuma Tamé-nari, au XIe siècle, a orné l'intérieur du Hô-ô-dô, à Uji, et qui représentent le *Ku-bon Jô-dô*, les neuf régions du Paradis de l'Ouest. Les parois de bois sont recouvertes d'une toile, qu'on a d'abord laquée en noir : et sur la surface ainsi obtenue on a répandu une couche très fine d'un enduit appelé



Fig. 16. — Bosatsu peint sur un volet du Tama-mushi (fin du VIe siècle)

[1] Une tradition, que je me borne à signaler pour mémoire, prétend que les rouges étaient préparés avec de la poudre de corail. Quant au fait plus général que le secret de certains procédés de coloration s'est perdu, il est hors de doute. Ainsi les peintres primitifs ont connu une manière d'appliquer les ors en nappes unies et formant relief qui a disparu de bonne heure. Il en est de même des peintures qui ornent le socle et les portes du *Tama-mushi*, un sanctuaire portatif ayant

tonoko et destiné à l'application des couleurs. Les « fresques » d'Horiû-ji sont donc une exception absolument unique.

Elles diffèrent d'ailleurs très sensiblement, par leur caractère même, des kakémonos de la même époque. La fraîcheur et la clarté fine des couleurs, la



Fig. 17. — PEINTURE MURALE DU KON-DÔ (HORIÛ-JI)

grâce molle et sensuelle des Bodhisattvas, leur hanchement très prononcé, le dessin droit des nez, l'horizontalité des yeux et l'absence de tout trait mongolique dans le visage, le traitement savant et compliqué des coiffures, la transparence des robes dont les plis demi-circulaires laissent apercevoir le modelé

appartenu à l'impératrice Suikô (593-628) et conservé à Horiû-ji. Elles ont été exécutées avec une substance appelée *Mi-da-sô*, et qui est tantôt rougeâtre (Mi-da-sô d'or) et tantôt jaune pâle (Mi-da-sô d'argent) : peut-être est-ce simplement le minium et la litharge. La figure 16 représente l'un des Bosatsu peints sur les volets.

des jambes, les attitudes des personnages plus petits qu'on aperçoit dans les angles, font invinciblement penser à une influence directe de l'art hindou, à peine modifié dans son passage à travers la Chine et la Corée. Une particularité de technique curieuse est à noter : les figures ont d'abord été dessinées au trait et les couleurs n'ont été appliquées qu'ensuite. Ces peintures sont



Fig. 18. — Peinture murale du Kon-dô (Horiû-ji)

attribuées à un fameux bonze coréen, nommé Donchô, qui arriva au Japon en 610, quelquefois même au sculpteur Tori. La première attribution n'est guère plus vraisemblable que la seconde. Certains détails révèlent du moins que ces fresques ne sont pas purement hindoues : c'est ainsi que les Bouddha y sont représentés parfois (fig. 19) l'épaule droite à demi recouverte d'un pli d'étoffe ; or dans l'iconographie de l'Inde, l'épaule est toujours ou entièrement nue ou complètement cachée par une robe prenant au cou (comme dans la fig. 17). Mais, malgré ces réserves, ces fresques appartiennent bien à la même famille que les célèbres fresques d'Ajantâ. Il a dû se pro-

duire, vers le VIIe siècle, un nouveau courant d'influence hindoue, postérieur à celui qui avait donné naissance au premier art bouddhique chinois, et qui, ne rencontrant plus sur sa route les mêmes obstacles et les mêmes résistances, s'est propagé avec une rapidité assez grande pour arriver au Japon presque dans sa pureté originelle. Les peintures murales d'Horiû-ji n'en sont pas le



Fig. 19. — Peinture murale du Kon-dô (Horiû-ji)

seul témoignage ; il faut en rapprocher certaines statues et statuettes conservées au Japon, et dont le caractère est nettement hindou : qu'on regarde en particulier les figures en relief de Bodhisattvas parmi les lianes et les fleurs qui ornent le *Kô-haï* de bronze de la triade Amida (fig. 13 et 14). La comparaison des fresques d'Horiû-ji avec ce Kô-haï et d'autres œuvres de la même époque et d'un caractère semblable nous autorise peut-être à en reporter la composition à la fin du VIIe siècle ou au début du VIIIe. La dernière exploration de M. Bonin en Chine jettera sans doute quelque lumière sur la filiation de ces œuvres : il a relevé en effet toute une ligne de cryptes bouddhiques creu-

sées dans le roc à la façon des « caves » de l'Inde, et entièrement revêtues de fresques dues sans aucun doute possible à des mains hindoues. Constitueraient-elles l'anneau intermédiaire entre les fresques de l'Inde et celles d'Horiû-ji ?

Les autres bâtiments du monastère présentent moins d'intérêt. Les deux tours symétriques qui s'élèvent dans les échancrures des faces occidentale et orientale de la galerie sont, à l'ouest, la Bibliothèque des Livres sacrés (*Kyô-zô*), et à l'est, la Tour de la Cloche (*Shô-rô*). Quant au vaste édifice, de forme rectangulaire, qui fait saillie sur la face nord, c'est le *Daï-Kô-dô*, ou Grand Temple des Conférences. Signalons encore, en dehors de l'enceinte intérieure, un édifice tout pareil au Daï-Kô-dô : c'est le *Kami-go-dô* (Temple supérieur). La disposition des bâtiments que nous avons décrits est constante dans les temples du Yamato, avec cette différence que la place de la Bibliothèque était plus souvent occupée par la Tour du Tambour (*Korô*), et qu'il y avait parfois deux Kon-dô et deux Pagodes.

(*A suivre.*)

CL. E. MAITRE.





LES ARTS
DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

PREMIÈRE PARTIE

LE GRAND CONDÉ ET SON FILS

II

Dans les documents qui précèdent[1], il n'est pas fait mention des architectes employés par le Grand Condé de 1660 à 1686. Les transformations et embellissements apportés à ses deux principales résidences, l'hôtel de Condé à Paris, et le château de Chantilly, sont attestés par des documents assez nombreux pour former un dossier à part. Comme l'hôtel de Condé (emplacement actuel de l'Odéon) n'existe plus depuis longtemps, il est sans intérêt de parler longuement des travaux que le Grand Condé y fit exécuter, et je me borne à quelques mentions tirées des comptes, afin de faire connaître les architectes et les maîtres maçons.

20 février 1664, marché passé par le prince de Condé avec le sieur Gabriel, maître maçon à Paris, pour la construction du bâtiment neuf à joindre à l'appartement du duc d'Enghien en l'hôtel de Condé, moyennant le prix de 75.000 livres. Le

[1] Deuxième article. Voir la *Revue* du 10 mars 1900, t. VII, p. 217.

travail fut exécuté, en grande partie, dans cette même année 1664, car, de mai à octobre, Gabriel donna huit quittances de 8.000 livres chacune. Le 25 juin 1675, un mémoire de travaux exécutés par Jacques Gabriel est arrêté à la somme de 3.682 livres; un autre, le 30 octobre 1676, à 9.728 livres par les architectes Gitard et Perrault. — Le compte de 1676 mentionne un marché passé antérieurement avec Gabriel pour les ouvrages du gros pavillon de l'hôtel de Condé, moyennant la somme de 17.000 livres, sur laquelle il est encore dû 1.000 livres après le 4 septembre 1676. — En 1680, le Grand Condé se reconnaît redevable envers Gabriel d'une somme de 8.000 livres, pour laquelle il lui constitue une rente de 400 livres. Enfin, je relève dans le compte de 1683 : « A M. Rillard, secrétaire du roi, ayant droit par transport de Jacques Gabriel, architecte et maître maçon, la somme de 14.000 livres pour reste et parfait paiement de tous les ouvrages faits par ledit sieur Gabriel. » Jacques Gabriel mourut en 1686. C'est le premier des Gabriel, le grand-père de celui qui fut célèbre sous Louis XV et Louis XVI. Il avait été chargé de la construction du château de Choisy-le-Roi et du pont Royal de Paris, lequel ne fut terminé que par son fils. — Deux autres maîtres maçons, Nicolas de Braque et Mathurin Jollivet, construisirent, avant 1675, le pavillon de l'hôtel de Condé affecté au logement de M. de Gourville : leurs mémoires furent vérifiés, en 1675, par l'architecte Perrault.

29 avril 1676, marché passé entre M. de Gourville et François Fontelle, « sculpteur des plaisirs du roi, pour les ouvrages de la grotte de rocaille, stuc et sculpture, à faire en l'appartement de Mgr le Prince à l'hôtel de Condé », moyennant 1.100 livres. — 30 avril, marché passé avec François Pasquier, « sculpteur ordinaire des bâtiments du roi, pour les ouvrages de pavé de marqueterie pour ladite grotte », moyennant 1.300 livres. — Marché passé avec Philippe Quesnel, sculpteur en rocaille, « pour les ouvrages de rocaille en ladite grotte », moyennant 1.800 livres, complété le 8 juillet 1677 par un autre marché « pour des augmentations d'ouvrage de rocaille » (1.100 livres). — François Pasquier reçut, en outre, près de 6.000 livres en 1676-1678 « pour les ouvrages de marbre par lui faits en l'hôtel de Condé ». — Desaugiers, peintre, reçut, en 1677, la somme de 1.084 livres, « à laquelle a été arrêté le mémoire des ouvrages de peinture et dorures, blanchissages, copies de portraits et autres, par lui faits dans les appartements d'en bas de l'hôtel de Condé ».

Autrement importants sont les travaux ordonnés à Chantilly par le Grand Condé : ces travaux, dont l'exécution dura plus de vingt années, sont dus à la collaboration de plusieurs artistes, travaillant souvent en commun sous la direction du prince, à tel point qu'il est difficile de déterminer la part exacte qui revient à chacun d'eux. Le plus célèbre est Le Nôtre ; il est à Chantilly dès 1663, avec son neveu, Claude Desgots, aussi architecte paysagiste, créateur des jardins de Bagnolet, de Saint-Maur, du Palais-Royal, successeur de son oncle dans la charge de contrôleur général des bâtiments et jardins du roi. La Quintinie les assiste. Les travaux hydrauliques nécessités par la création des parterres amènent l'intervention des ingénieurs et des architectes, qui entrent en scène avant 1670. L'ingénieur de Manse a laissé son nom au pavillon de la machine hydraulique de Chantilly. Dans sa description de Paris, Piganiol de La Force signale, sur le pont Notre-Dame, « deux pompes qui élèvent l'eau de la rivière pour la distribuer à plusieurs fontaines de la ville ; l'une est de l'invention



Chateau et parc de Chantilly avant 1660, d'après un plan des Archives de Chantilly.

de Joly, et donne 30 pouces d'eau; l'autre a été inventée par de Manse, et en donne 50 ». L'architecte de Saint-Sulpice et de l'hôtel de Condé, Daniel Gitard, travaille sans interruption à Chantilly de 1670 à 1686; son rôle paraît confiner souvent à celui de l'ingénieur. Il mourut au mois de décembre 1686. Son fils aîné, Pierre, aussi architecte et ingénieur, lui succéda à Chantilly, où il épousa, en 1687, la fille du « concierge », Claude Richard. Mansart paraît pour la première fois dans les comptes en 1678, avec une gratification de 2.000 livres. A partir de cette date, on le trouve sans cesse à Chantilly. Le 6 novembre 1684, il reçoit 4.400 livres « en considération des soins qu'il a pris et prend encore des bâtiments de Chantilly ». Le Nôtre recevait, chaque année, une gratification de 2.200 livres; Gitard, une de 550. Desgots touchait un traitement fixe de 200 livres par mois, les frais de voyage à sa charge. Quant à M. de Manse, il jouissait sans doute d'une considération particulière, due à sa naissance ou à sa situation de fortune; le Grand Condé tient son fils sur les fonts à Saint-Roch avec Mme Talon, et, le 22 février 1680, le trésorier paie « au sieur Bonnevie, orfèvre, la somme de 2.400 livres pour le prix d'un diamant qu'il a vendu, et dont Mgr le Prince a fait présent à M. de Manse ». Quelques extraits, tirés de la volumineuse correspondance du Grand Condé, nous permettront d'accompagner ces artistes à Chantilly et de suivre leurs travaux.

Le Nôtre transforma d'abord la partie du parc située entre le château et la ville actuelle : parterre de l'Orangerie, délimité par la maison de Bucan, la galerie des Cerfs et le fossé; derrière, le jardin et les fontaines de Beauvais; au-dessous, le petit bois, avec ses canaux et ses portiques. Desgots trace la terrasse du parterre en juillet 1663; cinq bassins sont dessinés. Les travaux de sculpture sont confiés aux frères Blanchard, Jacques et Étienne, cités dans plusieurs lettres de dom Loppin, prieur de Mouchy, qui surveillait les travaux: 4 avril 1664, « M. Le Nôtre a fait faire une machine pour poser au pied du grand jet d'eau, et le sieur Blanchard, sculpteur, est arrivé ce soir pour cet effet ». 24 avril, « c'est au sieur Blanchard, sculpteur, de tailler ses muffles et grandes coquilles pour les deux jets d'eau ». 13 novembre 1667, « il ne reste de plomberie que l'ajustement des deux cerceaux et figures que les Blanchard doivent fournir ». — La Quintinie paraît en 1665; Bourdelot écrit le 2 juin au prince de Condé : « Le sieur de La Quintinie, habile à la culture des arbres, alla pour saluer V. A. le jour qu'elle partit et lui offrir ses services sur ce que le curé de Hénouville est mort. Le roi lui a donné la petite charge qu'avait ce curé ». Ce curé, nommé Le Gendre, a laissé une *Manière de cultiver les arbres fruitiers* (Paris, Ant. Vitré, 1652).

En 1666, Le Nôtre dessina le grand jardin français qui existe encore entre le château et le grand canal ; la gerbe fut terminée à la fin de cette année : « Dites à M. Le Nôtre que je le prie de venir ici. Nous avons essayé la gerbe; mais cela ne fait pas tout l'effet que j'avais espéré; il faut son avis pour la raccommoder » (le Grand Condé à son secrétaire Caillet, décembre 1666). — La maison de Sylvie fut reconstruite vers 1670; elle est mentionnée dans la relation des fêtes données à Louis XIV en 1671 : le 24 avril, « Leurs Majestés visitèrent un palais que le duc d'Anguien a fait bâtir dans le petit parc, à la droite du château, sous le nom de maison de Sylvie, et dont l'invention et l'ajustement sont de la dernière galanterie ». — En 1671, on achev

Le château de Chantilly avant 1660, d'après un plan des archives de Chantilly.

de creuser le grand canal sur toute sa longueur; en 1672, Gitard, de Manse et Desgots dirigent les travaux du grand rond et de la chute d'eau. — L'année 1673 vit commencer un travail important et qui modifia profondément l'aspect de Chantilly : la création de la vaste esplanade nommée avant-cour (entrée actuelle du parc), et le percement de la terrasse du Connétable. Il y eut quelque difficulté avec le « concierge » de Chantilly, lorsque « M. Desgots voulut tracer l'avant-cour ensuite du dessin qu'il en avait de M. Le Nôtre » (2 juillet); le Grand Condé, consulté, maintint le premier plan adopté « lorsqu'il fit lui-même planter les piquets dans l'étang de Sylvie en présence de M. Le Nôtre » (21 juillet). — Le 28 juillet, il informe son intendant que « M. Le Nôtre et M. Gitard doivent aller à Chantilly pour tracer les cabinets du petit bois »; le prince et son fils, alors en Hollande, faisaient remarquer que « les Hollandais sont les plus habiles gens du monde pour ces sortes de cabinets »; ils en ramenèrent des ouvriers.

Avant de partir pour la Flandre en 1674, et de commencer la campagne qui devait être illustrée par la victoire de Seneffe, Condé multiplie les conférences au sujet de ses travaux : « Il faut que Gitard, Colineau, La Quintinie et Desgots viennent ici jeudi, et M. Le Nôtre samedi, s'il se peut, sinon dimanche; je partirai d'ici le troisième du mois qui vient » (à Gourville, Chantilly, 23 avril). Le 25, il insiste : « Je vous prie de faire que Le Nôtre, Gitard, La Quintinie, Colineau et le sieur Lobel ne manquent pas de venir ici samedi avec vous; je retiendrai Desgots jusques en ce temps-là. » L'orthographe de ce Lobel paraît fort incertaine; le nom est écrit Lobel, de Lobeil, Dobeil, de La Besle, dans les lettres suivantes, adressées au Grand Condé pour le tenir au courant des travaux : M. de La Rue, 18 mai : « M. de La Besle est ici de mardi au soir. Il a posé tous les pilastres du grand portique et a instruit nos serruriers comme il faut poser ceux des autres; il s'en retourne aujourd'hui. Il y a le nommé de Marne qui reste ici pour ajuster les échalas avec les Hollandais. » L'abbé Lenet, 28 mai : « Il fait si beau ici (Chantilly) qu'il n'y a rien de pareil au monde. M. Le Nôtre, M. Gitard, M. Mansart et M. Desgots y sont. M. de Gourville a résolu, avec M. Gitard et M. Mansart, son beau bâtiment à la tête du canal... » Gourville, 12 juin : « Je ferai demain partir Dobeil et Colineau pour Chantilly. » Chauveau, 7 août : « Les sieurs Lobel et Colineau partirent d'ici (Paris) avant-hier pour Chantilly, où M. Richard me manda qu'ils étaient nécessaires pour les portiques et les berceaux. » Gourville, 21 septembre 1674 : « Après le voyage que M. Le Nôtre et M. Colineau ont fait à Chantilly, le sieur Richard a fait marché avec ceux qui travailleront aux deux portiques à 400 livres pour les achever, et les deux Hollandais travailleront au troisième. M. Le Nôtre a changé à son voyage quelque chose à l'entrée de l'avant-cour en l'élargissant un peu; il n'y avait encore que les fondements des petits pavillons de faits; ainsi cela n'est pas de grande considération. »

« En 1676 et 1677, dit un manuscrit anonyme de la bibliothèque de Chantilly, M. le Prince commença le revêtissement du grand canal, qui ne fut achevé qu'en 1681, et fit bâtir le pavillon des fontaines, appelé autrement le pavillon de Manse. Ce fut dans le même temps que les treillages du tour de la fontaine du pavillon du petit bois, qu'on appelle le pavillon des Étuves, furent faits, ainsi que la cascade de la petite île du petit bois, et la cascade du bois du Lude, qu'on nomme les petites cas



Le parterre de l'orangerie a Chantilly, d'après Pérelle.

cades. En 1678, M. le Prince ne fit faire que le grand réservoir (sur la pelouse), parce qu'il fit continuer les ouvrages entrepris l'année précédente. En 1679, 1680 et 1681, la cascade et les jets d'eau qui viennent du réservoir furent faits. La Ménagerie fut commencée dans ce temps-là... » C'est à ces travaux, — parmi lesquels le narrateur anonyme oublie de mentionner le labyrinthe du parc de Sylvie, tracé par Desgots en 1679, — que se rapportent les courts extraits qui suivent. Lettre de Richard, 26 avril 1679 : « Le fourgon de V. A. amena hier une partie des tuyaux et des pompes de la machine du pavillon (de Manse); les charpentiers promettent que la roue sera posée à la fin de cette semaine. M. de Manse peut prendre ses mesures sur cela. » La machine hydraulique fonctionna à la fin de 1679, à la parfaite satisfaction du Grand Condé : « On ne saurait trop se réjouir avec V. A., Monseigneur, de la satisfaction qu'elle a de la machine de M. de Manse. Il a raison d'être bien glorieux et bien content, et l'on peut se fier à sa parole. » Aujourd'hui comme au temps du Grand Condé, la machine installée dans le pavillon de Manse envoie l'eau des sources de la vallée dans le réservoir de la pelouse, d'où elle vient alimenter les jets d'eau et cascades du parc. — Richard, 19 avril 1679 : « M. Gitard a envoyé un sculpteur à qui j'ai fait voir ce qu'il y a de sculpture à faire à la cascade; il dit qu'il fera mieux que ce qui est fait, et je ne crois pas qu'il soit si cher qu'Houzeau. » Richard ne nomme pas ce nouveau sculpteur; quant à Houzeau, il est connu par ses travaux de Versailles. — 5 juillet 1679 : « Le sculpteur a achevé les bassins du haut de la cascade; il travaille aux consoles des coquilles. » — Chauveau, 17 avril 1680 : « Je fais partir le sieur Bailly suivant l'ordre de V. A. S.; il arrivera ce soir à Chantilly avec un compagnon et les choses nécessaires pour bronzer les animaux que V. A. S. veut faire bronzer » (dragons de la fontaine du dragon). — Gourville écrit de Saint-Maur le 26 mai 1680 : « M. Le Nôtre, qui est ici avec M. Mansard, M. de Manse et M. Gitard, m'assure qu'il partira demain au matin pour Chantilly avec MM. de Manse, Gitard et Desgots; il veut y mener M. Jabach. » — Chauveau, 3 juillet 1681 : « Je viens d'écrire à M. Le Nôtre pour avoir le dessin de la fontaine de Beauvais, et au sieur Bertier (sculpteur en rocaille) pour le presser d'aller à Chantilly le plus tôt qu'il se pourra. » — Richard, 2 avril 1682 : « La maçonnerie du corps de logis de la Ménagerie est élevée jusques au dernier plancher... Le sieur Bailly, bronzeur, est arrivé, qui a amené les gens pour bronzer les masques de la cascade de Beauvais. » Cette cascade existe encore. La partie du parc où se trouvaient les grandes cascades et le bois du Lude est maintenant comprise dans la ville de Chantilly.

Gustave Macon.

(*A suivre.*)



PAUL SÉDILLE

A Paul Sédille.

Le visage d'un temple est immatériel.
L'Architecture a mis au cœur glacé des pierres
Et sous le voile épais de leurs pâles paupières
Un grand rêve, et leur peuple est monté vers le ciel.

Servante auguste, elle a pour œuvre essentiel
D'opposer une armure aux saisons meurtrières,
Mais elle est votre sœur, divines ouvrières !
Abeilles, qui puisez le ciment dans le miel ;

Car, butinant la grâce, elle extrait des acanthes,
Des roses et des lis, leurs lignes élégantes,
Miel des yeux et pour l'âme ingénieux appâts ;

La frise imite un lierre et la colonne un arbre :
Mais l'édifice entier, sans modèle ici-bas,
Prend l'essor idéal d'une musique en marbre !

(SULLY-PRUDHOMME. *Le Prisme.*)

Paul Sédille est mort le 6 janvier de l'année dernière dans la pleine maturité de son talent. Je pleure en lui un ami d'enfance, tendre et sûr, dont l'intimité très précieuse pour mon cœur ne l'était pas moins pour mon esprit par notre long échange d'idées sur les arts, dont aucun ne lui était fermé. En assumant la tâche, à la fois redoutable et douce, d'entretenir de lui les lecteurs de cette revue spéciale, j'ai cédé au besoin de servir sa chère mémoire autant qu'il me serait possible. Je ne suis malheureusement pas architecte ; je n'ai pas la présomption ridicule d'entreprendre une analyse technique des constructions variées qu'il a conçues et dirigées. Aussi bien cette critique a

été faite ailleurs avec une compétence spéciale qui me fait défaut [1]. Je borne mon ambition, dans ces lignes, à évoquer des souvenirs et à noter les impressions que j'ai reçues de nos entretiens et de ses travaux. J'y ai trouvé maintes fois un stimulant à mes méditations sur l'objet que poursuit l'art dans ses directions diverses et qu'il révèle plus ou moins distinctement aux âmes, selon que la justesse native et l'éducation de la vue et de l'ouïe sont plus ou moins affinées. Le public, juge en première instance des œuvres d'art dans les salons, les concerts et les théâtres, offre tous les degrés de compétence depuis zéro jusqu'à la valeur du critique bien doué, à qui, pour être un artiste complet, manque seulement l'aptitude à l'exécution, c'est-à-dire la docilité de la main à la pensée. Si fier que soit l'artiste créateur, ce n'est jamais son unique satisfaction personnelle qu'il poursuit ; il cherche par instinct dans l'émotion qu'il éveille chez autrui la consécration de son œuvre. A ce point de vue l'art est éminemment social, bien qu'il ne le soit peut-être pas comme l'entend Tolstoï. L'architecture l'est par excellence : les édifices d'une ville constituent une exposition permanente, car ils attirent et forcent même l'attention des passants ; parmi ceux-ci il en est dont le regard n'y est pas indifférent et peut être reconnaissant de son plaisir. Je ne suis qu'un passant, mais j'appartiens à ces derniers : ce titre suffira, je l'espère, à me faire pardonner mon intrusion accidentelle dans un domaine qui n'est pas celui de mon art.

La mère de Paul Sédille et la mienne étaient amies intimes ; nous nous voyions aussi souvent que nous le permettait l'esclavage scolaire. Il a fait ses études dans l'institution Massin, alors tributaire fameuse du lycée Charlemagne; les murs du parloir étaient ornés de dessins précocement habiles du jeune pensionnaire. Sa vocation d'artiste se manifesta, en effet, de bonne heure, et elle était multiple. Dans le cours ininterrompu de nos relations étroites depuis les premières années jusqu'à la dernière de sa vie, j'ai pu assister à l'éclosion et à l'épanouissement du sens esthétique en lui. Son père, l'architecte Jules Sédille, aimait la peinture ; il en faisait sa récréation et il se plaisait à représenter des épisodes militaires. Son exemple suggérait à Paul enfant de petites compositions de batailles d'une fougue extraordinaire, que ses camarades se disputaient. Ses progrès en dessin furent rapides. Il rehaussait de couleurs heureusement assorties ses croquis hâtifs.

[1] *La vie et les œuvres de Paul Sédille*, notice lue au Congrès des Architectes dans la séance du 3 août 1900, par M. Lucien Etienne, censeur de la Société centrale des Architectes.

L'adresse lui était naturelle et il y joignit un souci d'exactitude et un soin d'exécution de plus en plus minutieux, à mesure qu'il prit une conscience plus réfléchie de la forme et de la valeur des tons. Je me rappelle que, pendant son adolescence, l'expression passionnelle le captivait surtout ; il la rendait



Portrait de Paul Sédille, d'après M. Carolus-Duran.

avec une singulière vérité, et en même temps s'éveillaient en lui, grâce au même attrait, le goût et la curiosité des représentations théâtrales, des drames et des opéras. L'essence même de l'art dramatique, surtout associé à la musique, est précisément le conflit des passions et à la fois le jeu des physionomies qu'elles animent, les accents qu'elles inspirent, les signes naturels qu'elles empruntent à la note, au rythme et au timbre comme aussi à la

mimique du geste. Les enfants sont tous sensibles à l'expression dramatique, et la foule en cela leur ressemble, car elle ne s'intéresse qu'aux émotions causées par les péripéties de la vie terrestre. Quant à la beauté proprement dite,



Hôtel de Paul Sédille, boulevard Malesherbes.

cette forme distincte et indépendante de toutes celles qui expriment des états d'âme définis et nommés, quant à la beauté plastique et à celle d'une symphonie ou d'un oratorio, par exemple, le sentiment en est infiniment plus rare et toujours plus tardif ; il est un don spécial et, en outre, exige, pour se développer, quelque éducation. Aussi l'objet propre des beaux-arts, ce qui dans chacun d'eux ravit sans rien emprunter à la littérature, ne se révélait-il



VASE EN ARGENT CISELÉ, appartenant à S. M. l'Impératrice de Russie

pas distinctement encore à leur novice adepte, il le pressentait seulement. Jules Sédille était musicien, jouait du violoncelle et chantait avec goût ; Paul hérita de lui une grande justesse d'oreille et une voix agréable. Il prit des leçons de violon et de solfège, mais il ne persévéra que dans l'étude du chant; il s'y exerça pendant sa jeunesse et sa passion de la musique ne déclina jamais. Il put la satisfaire à son gré dans sa propre maison du boulevard Malesherbes, où il s'est plu à manifester sous toutes les formes ses préférences d'artiste, à poursuivre l'idéal tel qu'il le rêvait en toutes choses ; les soirées musicales qu'il y donnait et dont il composait les programmes avec amour suffiraient à témoigner de cette passion fidèle. Jamais non plus il n'abandonna le pinceau; il manquait malheureusement de loisir pour peindre à son gré ; il y employait de trop rares moments dérobés à son labeur professionnel durant ses séjours à la campagne, et c'est le paysage qui le tentait alors.

Il a laissé deux cent cinquante toiles environ, dont quarante ont été exposées aux Salons annuels de peinture et plusieurs au cercle de l'Union artistique depuis 1867 jusqu'à 1898. Sa peinture se distingue par une précision scrupuleuse et une justesse de tons absolue. Il semble s'être refusé à lui-même d'interposer l'écran du rêve entre son regard et la nature ; il choisissait ses motifs en artiste, pour le plus grand plaisir de ses yeux et de son âme, puis il exécutait en photographe. Un jour que, dans son laboratoire de la Sorbonne, mon illustre confrère de l'Institut, Lippmann, montrait à quelques invités, dont j'étais, des photographies colorées qu'il allait envoyer en Angleterre, il nous présenta un paysage qui me fit dire tout de suite en moi-même : c'est un tableau de Paul, dont le motif a été choisi par un autre.

Sa façon de comprendre la peinture m'a suggéré plus d'une réflexion sur la part respective qu'il convient de faire dans la valeur d'un tableau : 1° à la qualité du regard qui opère la sélection du motif, 2° à la sincérité et à la vérité du rendu, 3° au charme du coloris personnel, si infidèle qu'il puisse être d'ailleurs à la nature, tout en demeurant harmonieux. Ce départ n'est pas aisé à faire équitablement. A mon avis la règle n'en est pas fixe, car elle dépend du degré d'affection que porte le juge au modèle. Le coloris le plus agréable sera maudit s'il représente inexactement le ton des yeux et le teint de la femme aimée. Moins nous connaissons le modèle, moins nous souffrons des inexactitudes que le tempérament du peintre impose à la copie, et il faut que le modèle ne nous soit pas familier pour que nous puis-

sions apprécier, admirer sans nul regret ni réserve les qualités originales qui caractérisent l'artiste aux dépens de la vérité. J'ai dans ma chambre un paysage de Paul Sédille représentant le lavoir d'Aulnay enfoui dans un bouquet de peupliers (abattus aujourd'hui par un pépiniériste). Le point de vue et l'heure du jour les plus favorables à la distribution de l'ombre et de la lumière, l'étonnante justesse des tons, non moins que leur harmonie, tout ce qui, en un mot, pouvait le mieux faire valoir le mystère charmant de ce coin d'une campagne que j'adore, conspire à me le restituer; et je déclare que pour cette raison je préfère, dans ce cas particulier, l'humble et stricte fidélité du pinceau à tout le prestige délicieux, mais mensonger, d'une interprétation faussée par le tempérament du coloriste le plus original.

L'originalité en peinture n'est pas tout entière dans le coloris. La vue, par elle-même, est purement sensuelle et ne dépend que de la rétine, tandis que le regard est plus encore; il est mental et volontaire : c'est l'intention dans la vue. Le choix du motif par le regard n'est donc pas moins personnel chez le peintre que le coloris, mais se borne à tirer le meilleur parti possible du modèle pour le mettre en valeur, ce qui est une façon de l'embellir sans y rien substituer. Paul Sédille n'ambitionnait pas davantage. Je ne prétends pas que l'exactitude soit la plus haute ambition de la peinture, mais on a bien le droit, au besoin, de savoir s'en contenter, de la préférer même, car elle est devenue un facteur essentiel de cet art. La peinture, en effet, qui aurait pu n'être qu'un assortiment exquis, mais libre des couleurs, et demeurer un art purement décoratif, comme l'atteste la tapisserie orientale, s'est faite, en outre, tout de suite et spontanément, un art d'imitation. Tant mieux, certes, mais elle s'est par là créé un devoir difficilement compatible avec l'originalité. Quel peintre de portraits, par exemple, peut être sûr de satisfaire à la fois son tempérament et la famille de son modèle ? J'ajoute que la ressemblance relève plus encore du dessin que de la tonalité ; or l'alliance du dessin et de la couleur n'est pas nécessairement un mariage d'inclination, bien qu'il le soit le plus souvent par une secrète affinité.

Paul Sédille a parlé dans beaucoup de conférences et écrit beaucoup de rapports et d'articles de revues sur les sujets spéciaux à sa profession [1]. Il

[1] Voir dans les bulletins des sociétés où il a pris la parole, les reproductions ou les comptes rendus de ses nombreuses conférences (une trentaine), dans le Congrès des architectes à l'Ecole des Beaux-Arts, à la Société Centrale des architectes, à l'Union Centrale des Arts décoratifs, à l'Union

apportait à construire solidement et harmonieusement la phrase ses préoccupations d'architecte. Souvent prolixe, le premier jet de sa plume ressemblait à un viaduc trop long pour le nombre de ses piliers, aux arches trop surbaissées pour soutenir avec fermeté sa pensée ; il le sentait et soumettait cette



LE LAVOIR D'AULNAY, d'après la peinture de Paul SÉDILLE.

ébauche à des réductions et à des divisions progressives. Il multipliait les appuis par des coupures pour assurer le passage jusqu'à ce qu'il eût satisfait son besoin de proportion et d'équilibre. Quand je le surprenais dans ce tra-

Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, au palais de l'Industrie, au palais du Trocadéro, et ses discours annuels de président de la Société Centrale dont son père fut un des fondateurs. Voir, pour les articles qu'il a publiés (une vingtaine), la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Chronique des Arts*, l'*Encyclopédie d'Architecture*, et son remarquable mémoire sur *La renaissance de la polychromie monumentale en France*, lu à l'Institut royal des architectes britanniques en 1886 et publié dans les *Transactions* de cet Institut.

vail, je m'y intéressais fort, parce qu'il identifiait l'art d'écrire à l'art de bâtir, et corroborait par là mes idées sur l'unité fondamentale des lois de la composition en esthétique.

Enfin, sur le tard, la poésie attira Paul Sédille, comme elle avait séduit et enrôlé son illustre confrère Charles Garnier. C'est une enjôleuse. Elle l'attira parce que le langage qu'elle parle est un art et qu'il lui semblait anormal de demeurer étranger à aucun art. Il souffrait d'ignorer la technique des vers comme moi je souffre d'ignorer celle de l'architecture, mais je m'y résigne ; il était incapable d'une pareille lâcheté. J'assistai donc, avec la compassion d'un vieux lutteur, trop souvent vaincu moi-même, au combat de ses sentiments toujours élevés ou tendres avec la mesure et la rime qui ne se prêtent pas sans de fréquentes résistances aux exigences du sens à rendre. D'heureuses descriptions, des strophes inspirées par l'amour paternel et qui en ont la douceur, se rencontrent dans ses essais destinés au foyer, dont ils ne franchirent pas les limites. Si je les mentionne, c'est au moins pour ne rien omettre des penchants qui font honneur à mon ami.

Comme j'ai annoncé l'éloge d'un architecte, je crains que le lecteur ne sourie ou ne s'impatiente de la complaisance avec laquelle je m'attarde au recensement d'ouvrages et de tentatives qui semblent n'avoir aucun rapport avec l'architecture. Peut-être y a-t-il, au contraire, une origine profonde commune à toutes les formes du beau comme aussi à toutes les facultés esthétiques. Les synthèses agréables de sensations tant visuelles qu'auditives appelées *œuvres d'art* ne seraient alors que les divers produits ultimes, les floraisons variées d'une même racine et d'une tige unique où seraient greffées des branches distinctes, architecture, sculpture, peinture, musique, participant toutes d'une même sève ascendante, différemment élaborée. S'il en est ainsi, comme je le crois, il n'aura pas été sans intérêt de rappeler les aptitudes innées et les aspirations de Paul Sédille. Il en ressort qu'il était, à divers degrés, doué pour tous les arts et que, dans tous, il poussa plus ou moins loin l'éducation de ses sens et de son goût.

SULLY-PRUDHOMME.

(*A suivre.*)

L'ESTAMPE CONTEMPORAINE

LE DOUBLE MODÈLE D'HERCULE

Eau-forte inédite de Meissonier

En 1862, à la suite d'un article intitulé *Les eaux-fortes et les bois de Meissonier*, Philippe Burty amorçait le catalogue des eaux-fortes du peintre, comprenant alors huit pièces connues sous les titres suivants : *Les figures, Sur deux planches de Daubigny*, *La Sainte-Table*, *Le violon*, carte du luthier Vuillaume, *Le petit fumeur debout en costume Louis XV*, *Le vieux fumeur*, esquisse, et une planche qui, coupée, a donné les deux sujets suivants, *Le grand fumeur* et *Le sergent rapporteur*.

En 1890, le catalogue donné dans *Les graveurs du XIXe siècle*, ajoutait : *Les reîtres* (gravés sur la même planche que *Le petit fumeur debout*), *Le récit du siège de Berg-op-Zoom*, une planche de croquis, dite *La promenade à Saint-Germain*, *Monsieur Polichinelle*, *Les deux perdrix*, *Les pêcheurs à la ligne*, *Le pêcheur de truites*, *Cavalier sous Louis XIII*, *Il signor Annibale*, *Les apprêts du duel* ou *L'homme à l'épée*, *Cadavre de soldat mort*, pour le tableau du *Siège de Paris*, cliché-glace. — Puis la série des *remarques* gravées par Meissonier sur les marges d'estampes exécutées d'après lui par divers graveurs : *Meissonier à cheval*, le cheval de trois quarts, *Le même*, le cheval de profil à droite, *Le sergent*, *Bacchus*, *Le hussard républicain debout*, *Les deux hussards républicains à cheval*, *Les amateurs*, *L'aigle* (dix-neuf pièces).

Le catalogue paraissait ainsi définitif ; mais après la mort de Meissonier,

plusieurs planches gravées inédites furent retrouvées dans son atelier : *Groupe de cadavres*, pour *Le siège de Paris*. — Une seconde planche des *Reîtres* différant absolument, par ses travaux et son aspect vigoureux, de la première qui est à peine égratignée. — *Griffonnis :* un liseur Louis XV, très effacé, et la croupe d'un cheval.

La plus importante des eaux-fortes retrouvées porte sur un cuivre de 30 × 23, l'étude deux fois répétée d'un Modèle d'*Hercule nu assis ;* entre les études, quelques griffonnis.

Cette planche vient d'être offerte par le fils de Meissonier à la Bibliothèque Nationale, avec cinq autres, savoir :

Celle du *Pêcheur à la ligne* (gravée jadis, comme le *Pêcheur de truites*, pour illustrer un ouvrage du comte de Chevigné sur la Pêche qui ne parut point) ;

Celle du *Récit du siège de Berg-op-Zoom ;*

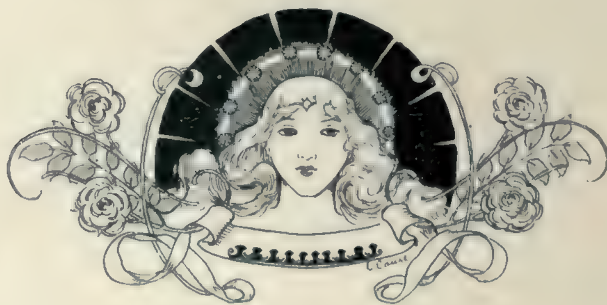
Celle qui réunit les *Reîtres* et le *Petit fumeur debout ;*

Celle du *Cavalier Louis XIII ;*

Et celle de *La promenade à Saint-Germain*, planche de croquis où se voient, en outre d'un carrosse et de cavaliers, quatre têtes, un sénateur vénitien en pied, et Napoléon.

Ces cuivres qui ont été dorés pour assurer leur conservation, seront encadrés et exposés au Cabinet des Estampes.

De la très curieuse pièce du *Double modèle d'Hercule* (qui vient d'être tirée à cent épreuves), la *Revue* a été gracieusement autorisée par M. Charles Meissonier à publier une reproduction héliographique légèrement réduite.





Heliog. Dujardin

LE DOUBLE MODÈLE D'HERCULE

(eau-forte de Meissonier)

Imp. L. Fort



ANTOINE WATTEAU[1]

I. — VERS LA JOIE

Chaque siècle qui passe a les arts de sa vie et de ses mœurs. La peinture du XVIII[e] siècle est la fidèle expression d'une société à son déclin en laquelle des éléments d'émancipation et de complet renouvellement fermentent. Elle a toutes les élégances et toutes les impuretés des civilisations qui se décomposent entre les traditions oppressives, essayant de se survivre et les nouveautés d'avenir tâchant à se dégager. Le Roi Soleil, enveloppé du majestueux

[1] Il y a lieu de dresser ici la nomenclature des principaux ouvrages, brochures et publications auxquels nous avons eu recours : Caylus. *Vie d'Antoine Watteau* (1748), publiée d'après le texte original par Charles Henry, en 1887. — Gersaint. *Catalogue raisonné du cabinet de Quentin de Lorangère* (1744). — Mariette. *Abecedario.* — Julienne. *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau* (introduction au recueil des *Figures des différents caractères*) (1735). — D'Argenville. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* — *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture* (publiés par la Société de l'Art français. — *L'Almanach royal* (de 1713 à 1721). — Hébert. *Dictionnaire pittoresque* (1766). — H. Walpole. *Anecdotes of painting.* — *Le Journal* (Diario) *de Rosalba Carriera*, publié par Alfred Sensier. — *Archives* et *Nouvelles Archives de l'Art français.* — Hécart. *La Biographie valenciennoise* (recueil de notices extraites de la *Feuille valenciennoise* de 1821 à 1826). Valenciennes (1826). — Arthur Dinaux.

ennui de sa vieillesse, emportera bientôt dans sa tombe son accablant idéal de grandeur pompeuse, sous lequel s'était courbé l'esprit français. Lui mort, l'allégement va se faire : on se redressera de toutes parts et l'on osera respirer. Les philosophes s'apprêtent à se donner carrière de pensée ; les frivoles carrière de plaisir. Partout se fait jour l'aspiration à la liberté, génératrice des joies. A côté de la noblesse qui s'amoindrit, la bourgeoisie apprend à se connaître. L'histoire est en sourd travail.

Le siècle commence dans le recueillement imposé. Nul ne marche qu'à petits pas, nul ne parle qu'à voix basse, de peur de troubler Louis XIV en son morne tête-à-tête avec Mme de Maintenon. La cour est d'une gravité maussade et sénile. Depuis 1681, plus de ballets à Versailles ; depuis 1685, plus d'opéras chantés devant le maître vieillissant. Les comédiens ordinaires du roi sont délaissés pour les élèves de Saint-Cyr, jouant *Esther* ou *Athalie* sans décors ni costumes, dans le huis clos de la chambre royale. Si Louis XIV se souvient encore qu'il est homme, c'est pour sévir au nom de son épouse morganatique ou pour assurer un état dans le monde à ses bâtards. En 1697, les comédiens italiens de l'Hôtel de Bourgogne ont donné une comédie *La fausse prude*. N'est-ce pas Mme de Maintenon qu'on a visée ? A tout

Biographie valenciennoise. — A. Julien Potier. *Livret historique du musée de Valenciennes* (1841). — Pierre Hédoin. *Mosaïque* (Valenciennes, 1856). — John W. Mollett. *Watteau* (Londres, 1863). — Waagen. *Les Trésors d'art en Angleterre* (Londres, 1865). — Léon Dumont. *Antoine Watteau* (Valenciennes, 1866). — Louis Cellier. *Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains* (Valenciennes, 1867) ; *Watteau en Angleterre* (Revue de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de Valenciennes, t. XXII). — W. Bürger. *Catalogue de la galerie d'Arenberg* à Bruxelles (1869). — Edmond et Jules de Goncourt. *L'Art au XVIIIe siècle*, t. I. — Edmond de Goncourt. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Watteau* (1875). — Emile Michel. *Les Arts à la cour de Frédéric II* (Revue des Deux-Mondes, avril 1883). — Bode et R. Dohme. *Die Ausstellung von Gemælden ælterer Meister im Berliner Privatbezitz* (Berlin, 1883).— Ch. Ephrussi. *Etudes sur l'Exposition rétrospective de Berlin en 1883* (Gazette des Beaux-Arts, 1884). Georges Guillaume — *Le Bicentenaire de Watteau* (1884). — Victor Advielle. *Notes inédites sur Watteau* (Réunion des Sociétés d'art des départements à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, 1885). — Emil Hannover. *Antoine Watteau*, traduit du danois en allemand (Berlin, 1889). — Paul Foucart. *Julien Watteau* (Réunion des Sociétés d'art, 1888) ; *Antoine Watteau à Valenciennes* (ibid., 1892) ; *Antoine Pater* (ibid., 1887) ; *La Jeunesse de J.-B. Pater* (Journal d'Art, janvier-février 1894). — Paul Mantz. *Antoine Watteau* (1892). — Claude Philips. *Antoine Watteau* (Londres, 1897). — Lady Dilke. *French painters of XVIIIth century* (Londres, 1899). — Friedrich Labaa. *Remarques sur l'enseigne de Gersaint* (Jahrbuch der Königlich Preussicher Kunstsammlungen) (Berlin, 1900). — Paul Seidel. *Les Collections d'œuvres d'art français du XVIIIe siècle appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne* (Berlin, 1900 ; traduction française de P. Vitry et J.-J. Marquet de Vasselot). — A ces références, il conviendrait d'ajouter la liste des nombreux catalogues de ventes où se trouvent mentionnés des dessins ou des peintures attribués à Watteau ou certainement de lui et des catalogues de musées ou de collections où sont conservées des œuvres du maitre (Louvre, Musée Hertfort et Galeries de Londres, Musée et Bibliothèque de Stockholm, Musées de Berlin et de Dresde, *Albertina* de Vienne, Ermitage de Saint-Pétersbourg, etc.). Mais nous ne saurions avoir ici la prétention de donner la bibliographie intégrale de Watteau. Tout le surplus des indications utiles aura, d'ailleurs, sa place au cours du présent travail.

hasard, la police est mise en campagne contre les insolents histrions, chassés, dispersés sur l'heure. Même à Paris quiconque se sent en humeur de rire met une sourdine prudente à sa gaîté. A Versailles, partout la contrainte. Saint-Simon nous a peint au vif ces réceptions royales appelées des « Appartements »,



WATTEAU, par lui-même, d'après la gravure de BOUCHER.

où le roi commande qu'on soit exact, bien qu'il n'y paraisse guère et où les courtisans, qui « suent l'hypocrisie », se livrent à de lamentables parties d'échecs, de lansquenet ou d'hombre.

Ce lourd carême ne peut durer ; les nerfs trop tendus ne demandent qu'à se détendre ; tout annonce la grande orgie. Voici qu'elle éclate avec la Régence. Entre hier et aujourd'hui un tel abîme s'est ouvert que le premier

soin du régent est d'attaquer devant le Parlement et de faire casser le testament du roi de Versailles. « Le duc d'Orléans, dit Saint-Simon, était né ennuyé, et il était si accoutumé à vivre hors de lui-même qu'il lui était insupportable d'y rentrer... » Il ne se pouvait supporter que « dans le mouvement et le torrent des affaires » ou « dans le bruit et la vivacité de la débauche ».

C'est bien là, en deux traits, le caractère des hommes de ce moment qui se croient conduire et que leurs nerfs conduisent. Plus de gêne désormais ! Les appétits n'ont qu'à se mettre à l'aise ! Vive Mme de Sabran, et Mme de Parabère, et Mme de Prie, et toutes les femmes à la fois ! Vive Monseigneur le Régent, joueur de flûte, peintre, graveur à l'eau-forte, chimiste, ami des sciences occultes, homme d'État et vert-galant ! Le branle est donné ; la ronde du siècle se noue et se précipite. On ne sait où l'on va, mais on va, toujours plus enfiévré. Les philosophes, avant longtemps, poseront les grands problèmes, mais l'ancien régime a revêtu pour mourir son habit couleur de rose.

Lorsque Watteau fait ce tableau de pur enchantement : l'*Embarquement pour Cythère*, il fait, à proprement parler, l'allégorie de son époque. Des couples charmants cheminent, enlacés à ravir, et d'un pas cadencé, vers la galère à la proue d'or, enguirlandée de fleurs, qui les doit porter au pays de l'ineffable joie. Les lointains embrumés d'azur ont un aspect de terre promise. On brûle d'aborder à ces vallées du paradis terrestre et l'on s'élance gaîment. Dieu seul a le secret de ce qui se dissimule derrière ces bosquets bleuissants, par delà ces collines fraîches ! Il vaudrait mieux ne pas tenter les aventures ; mais les aventures tentent l'homme, toujours mécontent de son sort.

Le XVIIIe siècle est, par essence, un siècle aventurier, né dans l'ennui, et qui ne se supporte que dans la philosophie qui l'inquiète et dans la débauche qui l'étourdit. Le plus clair de son activité se dépense à chercher sa route, à se raffiner, à se pervertir, à espérer. Ce n'est pour lui qu'une longue odyssée vers Cythère, au son des flûtes douces et des violes d'amour. La barque, détachée du rivage, vogue au fil de l'eau ; l'or de la proue irise le sillage, pêle-mêle avec le reflet des roses, et le miroitement du satin, et les passagers chantent... Hélas ! On ne saurait atterrir nulle part, et le beau fleuve, à peine ridé, sur lequel on glisse, charriera, un jour, des vagues de sang.

Je ne crois pas qu'aucune époque ait connu tant d'affolements, et de si



LES FÊTES VÉNITIENNES, d'après la gravure de Laurent CARS.

divers. Presque au début de la Régence, le « système » trouble toutes les têtes. Law invente le crédit, et c'est l'agiotage qui triomphe — c'est-à-dire l'exploitation du crédit reposant sur une fiction de valeur. Les billets représentent ce que l'on veut. On joue, on spécule, on tripote, on patricote.

Les grands seigneurs n'ont pas plus de scrupule à tenter la chance que les bourgeois : le duc d'Antin gagne, pour sa part, soixante-dix-huit millions et le duc de Bourbon de quoi rebâtir Chantilly. Il ne s'agit partout que de fortunes énormes subitement élevées, de fêtes éblouissantes organisées à tout propos, de comédies, de galanteries, d'argent jeté par les fenêtres. La femme monte au pinacle et se fait le centre de tout. Or, dès que la femme



BON VOYAGE, d'après la gravure d'AUDRAN.

gouverne, les artistes ont jeu découvert. On a besoin d'eux pour tresser des couronnes en l'honneur de la grâce, à la gloire de la beauté.

A la vérité, le vent tourne vite et tel spéculateur audacieux s'est vu riche en une année, qui se voit sur la paille en un quart d'heure. De simples peintres comme Claude Gillot ne savent plus à quel saint se vouer. Le XVIIIe siècle est tout pavé de ruines ; mais à quoi bon en gémir ? Plus on est ruiné, plus on s'amuse. Le chevalier de Moncade, au second acte de l'*Ecole des Bourgeois*, de d'Allainval, pour toute réponse à son intendant qui lui énumère ses dettes, lui fredonne un menuet. Le noble s'encanaille ; le roturier se « savonne » ;



RÉUNION SUR UNE TERRASSE

Musée royal de Dresde

les filles d'opéra rivalisent avec les duchesses ; on demande à l'envi aux peintres des scènes galantes, des allégories sentimentales, des pastorales, des dessus de portes, des décorations de boudoir, des éventails, des panneaux de chaises-à-porteurs, des portraits chiffonnés ou divinisés. Que dirai-je de plus? Les hommes sont accommodants ; les femmes ont des goûts de domination toujours croissants et, parfois, jusqu'à des vices masculins. Ces insatiables charmeresses ne craignent plus ni Dieu, ni diable, soupent, boivent, jouent, grapillent, gaspillent, se divertissent, se gaussent de leur mari, affichent des liaisons, ont du sang sous la peau et du fard aux joues et mènent leur temps à leur guise. C'est par elles qu'on réussit ; on n'a le droit de penser qu'à elles et d'aimer que ce qui leur plaît. Romanesques, elles se montrent supérieurement à l'aise dans les romans qu'elles se font. Lisez les *Mémoires* de l'époque : que d'audaces à donner le vertige ! Voyez les portraits peints : la femme y accuse en général et tout ensemble, une séduction indéfinissable et un formidable aplomb. On ne vise plus à la grandeur d'apparat, comme sous Louis XIV; on affecte, au contraire, une certaine bonhomie imperceptiblement narquoise. Le fermier général a une cour de gentilshommes et de gens de lettres qu'il partage avec la fille d'opéra, dont il est lui-même le premier courtisan. Ceux qui parlent le plus et le mieux de la raison la sacrifient sans hésiter au vieil Epicure. Mille signes nous avertissent qu'on est sous le pouvoir des maîtresses et des favorites. Il n'est rien qui n'aboutisse à la volupté. Les meilleurs et les pires s'embarquent pour Cythère. Et quel gai départ ont ces pauvres fous qui ne reviendront pas !

A cette société aux turbulentes gentillesses, aux compliqués désirs, les peintres d'autrefois ne peuvent plus suffire. Il reste une école académique, inspirée de Le Brun et des Bolonais, aux compositions théâtrales, aux tons roussis ; le temps est proche où, avec les Lemoyne et les Boucher, elle se jettera dans les mythologies mignardes ou lascives, aux clartés blanches et roses caressant d'engageantes rondeurs. La femme, aux portraits qu'on peindra d'elle, se voudra voir romanesque et victorieuse, telle que Diane lançant au loin ses flèches, telle qu'Hébé versant l'ivresse aux hommes et aux dieux, ou telle que Flore, tressant pour le genre humain d'invincibles liens de fleurs. Avec Claude Gillot, l'école des fêtes galantes a pris naissance, traduisant les griseries d'un monde vieilli acharné à se rajeunir et qui se veut toujours en folie.

Avec Watteau, cette peinture facile qui pétille et qui mousse va se hausser au niveau d'une grande peinture évocatrice des pensées et des aspirations. Les Boucher et les Fragonard pousseront la coquetterie à l'impérieuse licence, et Greuze, raisonneur indiscret, sensualisera le sentiment. En face de ces voluptueux, un Chardin se rencontre pour rendre délibérément, posément, de pleine franchise, la petite vie de ces bourgeois dont il est le frère et dont la simplicité construit l'avenir. Ainsi tout l'art du siècle de Louis XV tient entre ces deux maîtres extrêmes : Watteau qui peint en vérité la vie de rêve de son temps ; Chardin qui peint en vérité les droites et simples actions de chaque jour et nous fait comprendre pourquoi telle classe de la nation s'élève quand telle autre s'abaisse et se perd. Tous les deux, certes, sont admirables, également sincères et l'on pourrait presque dire également naïfs en leurs visées différentes. Pourtant, peut-être, à un point de vue de pure esthétique, le magicien de l'*Embarquement pour Cythère* est-il supérieur, car son sensible et humain génie a fait jaillir la souveraine poésie de la réalité même et donné au caprice la consistance d'une pensée, la force d'une émotion, la netteté d'un fait d'humanité éternelle. Et c'est là ce que je tenterai d'expliquer en cet essai.

II. — ENTRÉE DE WATTEAU DANS L'HISTOIRE

Un jour de l'an de grâce 1712, au rapport de Gersaint, marchand de tableaux et d'estampes au pont Notre-Dame, l'Académie royale de peinture allait entrer en séance lorsque ses membres furent arrêtés, au seuil de la salle de réunion, par deux chevalets chargés de deux toiles. L'une montrait un *Départ de troupes*, l'autre une *Halte de soldats*. Les premiers qui les virent ne se purent tenir d'étonnement et se récrièrent. Pour l'harmonie, les deux toiles sentaient les vieux maîtres de Flandre, mais pour la composition, le mouvement des personnages, le jeu des physionomies, elles avaient quelque chose d'imprévu, de vif et de tout neuf. De qui sont ces œuvres piquantes ? Le secrétaire de l'Académie présente aussitôt aux académiciens l'auteur inconnu du *Départ* et de la *Halte*.

Chacun l'envisage avec sympathie. C'est un jeune homme chétif, l'air un

peu gauche, la figure maigre et le sang aux pommettes, quasi englouti dans sa perruque aux cheveux plats, modeste d'apparence et même pauvre d'habit.



CONCERT CHAMPÊTRE (WATTEAU et M. de JULIENNE), d'après la gravure de TARDIEU.

On le sent timide; il parle d'un ton mal assuré, d'une voix faible. Son nom ? — Antoine Watteau. — Où est-il né? — A Valenciennes. — Que désire t-il? — Une pension du roi pour s'en aller étudier les œuvres des maîtres de Rome

et de Venise. Déjà, trois ans passés, il a concouru pour le grand prix académique; mais il n'a pas atteint le but.

Plusieurs, en effet, doivent se souvenir. Antoine Watteau, de Valenciennes, élève de l'Académie, a obtenu le second prix au concours de 1709, le premier



Les Jaloux, d'après la gravure de Scotin.

ayant été décerné à un nommé Antoine Grison, ignoré des historiens de l'art. Mais celui qui a peint les morceaux qu'on a sous les yeux n'est pas un écolier à encourager d'une récompense : c'est un maître à consacrer. Le président de l'Académie, le peintre Charles de La Fosse, lui tient ce langage : « Mon ami, vous en savez plus que nous », l'invite à faire des démarches et, comme à brûle-pourpoint, le fait agréer en l'illustre compagnie.

Je suis très porté à croire que cette anecdote n'est pas entièrement de l'invention de Gersaint, bien qu'elle soit entachée d'invraisemblances et qu'elle semble réunir deux faits distincts : à savoir, la sollicitation par Watteau



Mezzetin à la guitare (musée de l'Ermitage).

d'une pension royale et la séance où il brigua le titre d'agréé. Sans contredit, La Fosse n'a pas tenu au jeune homme l'humble discours que lui prête le marchand de tableaux et d'estampes. Il a pu seulement, dès cette rencontre, l'exhorter à poser sans différer sa candidature. Le conseil, après tout, mérite considération. Nul n'est délivré que par son entrée à l'Académie royale des tracasseries de la corporation de Saint-Luc. Watteau s'est donc mis en devoir de le suivre. Le procès-verbal de la séance du 30 juillet 1712 nous apprend qu'il a fait voir de ses ouvrages, qu'il a été agréé dans la forme habituelle, qu'on le laisse libre de choisir à son gré le sujet de son morceau de réception et que le peintre Coypel et le sculpteur Barrois sont commis pour l'y voir travailler au Louvre.

Nous ignorons si les deux tableautins militaires sur cuivre dont il vient d'être question ont figuré parmi les peintures envoyées à l'appui de sa brigue ; mais Mariette nous est garant qu'on y remarquait le tableau des *Jaloux*, appartenant à M. de Julienne. Ces *Jaloux*, gravés plus tard par Gérard Scotin, relevaient du genre des pastorales galantes. Il est avéré par là que le peintre dès ce moment, a trouvé sa voie. On ne pourra le décider, d'ailleurs, à commencer son « ouvrage de réception » avant cinq années encore. Enfin, comme par un coup de magie, en août 1717, l'*Embarquement pour Cythère* se sera éveillé sur la toile. Trois fois les académiciens verront leur nouveau confrère assister à leur assemblée et plus jamais il n'y reparaîtra. Irréductible en son détachement des honneurs, rien n'est pour lui, hors la solitude et le travail.

Au fond, même réduite aux plus modestes proportions, l'anecdote contée par Gersaint nous plaît et nous touche. Il nous sourit de penser que le plus délicieux génie de l'école de France n'a pas eu à souffrir de coteries dans la mesure ordinaire et qu'on lui a rendu justice de bonne heure, encore que l'on jugeât son idéal un peu secondaire. M. de Caylus ne se fera faute de le déclarer dans son fameux éloge du peintre de Valenciennes, prononcé le 3 février 1748 [1]. Mais que M. de Caylus dorme en paix ! Ses erreurs ne nous induiront même pas en frais d'ironie.

(1) Je pense à des phrases comme celle-ci : « *Connaissant tout l'effort nécessaire à la nature, pour la production d'un grand peintre d'histoire, je n'imiterai point l'enthousiasme de ceux qui mettent les auteurs de quelques nouvelles espagnoles et de quelques petites pièces données aux Italiens en comparaison avec M. de Thou ou avec Pierre Corneille.* » Caylus concède que Watteau a la *touche fine et légère*, qu'il sait bien *jeter les draperies*, qu'il dessine bien sur le naturel et non sur le man-

III. — LE GÉNIE DE WATTEAU

Le nom de Watteau n'est pas seulement celui d'un artiste : c'est, vraiment, aussi celui d'un art. A peine en a-t-on prononcé les deux magiques syllabes, on croit voir venir à soi, du profond d'idéales charmilles, au bord de fleuves paresseux, sous des ciels fleuris de nuées légères, je ne sais quel cortège d'êtres féeriques, aspirant à un éternel bonheur. A l'ombre de futaies tremblantes, que ne glacera nul hiver, les Mezzetins rayés causent avec les Colombines, Pierrot chante sa chanson à la railleuse Isabelle, et la blonde Sylvie se confesse à quelque Léandre ingénu. Ce ne sont que tendres nuances et désirs de tranquilles joies. La beauté s'humanise; la grâce s'amollit; le caprice s'épanouit à ravir; toutes les coquetteries de la comédie italienne se combinent avec les raffinements sans pareils de notre fantaisie française. Les compositions de Watteau ne sont rien, et elles enferment des trésors de sensations, d'intentions et de délices. Ainsi que Marivaux, le vaporeux poète avec lequel il a plus d'un rapport, Watteau a créé pour nous un microcosme complet[1]. Ses personnages sont chimériques, et pourtant on les reconnaît. Ses amoureuses n'ont qu'un souffle, mais ce souffle vient de nous seuls ; ses cavaliers sortent d'un conte, mais de ce conte charmant que nous nous faisons si volontiers à nous-mêmes, aux heures de l'illusion. Le peintre ne nous dit point, d'ailleurs : « Voilà toute la vérité. » Il nous dit : « J'ai fait ceci en regardant la vie et en l'interprétant à ma guise. C'est ma rêverie coutumière et c'est mon divertissement. Prenez ce que je vous offre : vous y reconnaîtrez quelque chose de votre cœur parce que j'en ai mis beaucoup du mien. »

A contempler tant de tableaux exquis, à goûter cette intime ivresse qui gagne jusqu'à la nature inanimée, on se laisse aller à imaginer le peintre. Son art ne parle, à ce qu'il semble d'abord, que d'allégresse et de santé. Nous

nequin, que *son choix de couleurs est bon et ne choque jamais*, qu'il est *doué de certaines grâces* et que, *dans ses sujets favoris*, le goût et l'effet forment ses plus grands avantages et produisent d'agréables aspects, mais il le juge *infiniment maniéré*, il estime que *ses mains, ses têtes, son paysage même se ressentent de ce défaut* et qu'*il ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion*. — On doit consulter le mémoire de Caylus, non dans l'édition donnée par les frères de Goncourt, sur une copie incomplète et fautive, mais dans l'édition publiée par M. Ch. Henry, d'après le manuscrit original, retrouvé au fond d'un carton de la bibliothèque de l'Université (Paris, 1887).

[1] Il est bon de noter que Marivaux n'a débuté qu'en 1720. Watteau ne saurait donc rien lui devoir de ses rêves. Tous les deux se sont inspirés, du reste, avec une parfaite indépendance, de l'esprit, des mœurs et des choses du temps. On verra plus loin ce que le théâtre de Dancourt a suggéré au grand peintre.

voyons aussitôt se dresser devant nous une saine, une souriante figure — la figure d'un homme de loisir délicat, s'abandonnant à la joie infinie de se sentir vivre et versant en ses œuvres la surabondance de ses belles impres-



LE LORGNEUR, d'après la gravure de SCOTIN.

sions. Eh bien ! soyons détrompés. Le Watteau de la réalité n'est pas celui d'un tel songe. On doute que le gracieux visionnaire des *Fêtes galantes* ait eu dans son existence entière une seule journée heureuse absolument.

Durement élevé, il n'a rien dû qu'à ses propres efforts et, pour qu'il ne se prît pas d'un goût trop vif aux choses de cette terre décevante, la maladie

s'est abattue sur son corps dès l'enfance, le poussant vers la tombe avant le temps. C'est l'inquiétude qui a été sa nourrice ; toutes les incommodités de la vie ont été ses courtisanes. Toujours souffrant, il vit retiré, agité, en attente il ne sait de quoi. A chaque instant il change de logis, espérant la paix de la solitude et du silence. Sa tête s'échauffe, son cœur s'attendrit, mais aucun roman n'est dans sa vie plus froide que son cœur et que sa tête. N'était le divin sentiment d'un bonheur qui lui échappe et dont il s'épuise à fixer le mirage en sa peinture, il se mourrait de mal ennui. Il porte en lui l'amoureuse pensée, le charme mystérieux qui se répand partout et qui le console. Les uns ne comprennent rien à ses timidités ; ses bizarreries, ses impatiences le font mal juger des autres. Que fait cela ? Il s'arrache aux amertumes de la destinée en dessinant avec transport ce qu'il voit, en peignant avec passion ce qu'il a senti. Son inspiration associe les spectacles rêvés et les formes les plus réelles. Au service de visions qui caractérisent supérieurement son époque et qui pourtant ne sont qu'à lui se met sa facture essentiellement personnelle, où il entre beaucoup de franchise flamande et un peu de « morbidesse » vénitienne. Il est parti de la vérité et il a tout pénétré de vie ; il s'est élevé de la monochromie à la couleur ; il s'est affranchi de tous les académismes. Ses dessins, ses tableaux sont pour lui l'idéal qui s'entr'ouvre, la santé qui s'évoque ou la douleur qui s'évapore ; ils sont pour nous l'apaisant sourire de la bonne illusion — celle qui permet d'être heureux en plein malheur par la grâce de l'espérance.

(*A suivre.*) L. DE FOURCAUD.





HENRI PAILLARD

PEINTRE, GRAVEUR A L'EAU-FORTE ET GRAVEUR SUR BOIS



Le siècle dernier (il est entendu que le siècle dernier c'est le XIXe) lègue à son successeur une légion de graveurs : remarquable ensemble.

Il importe de suivre la production de l'estampe et de l'enregistrer dès à présent. Non pas pour critique. Comment juger sûrement des œuvres en formation? On ne peut que pressentir. Pressentir avec discrétion, sans le désir d'*inventer* quand même, d'imposer de force et prématurément les graveurs contemporains, quitte à nuire à des hommes qui n'ont pas dit leur dernier mot, et même n'ont encore dit que leur premier, par ces louanges hors de proportion (l'« Assommoir » des artistes), ces éloges infectieux qui tuent net les plus fortes organisations.



En Hollande

Mais afin de transmettre aux futurs écrivains, collectionneurs, iconographes, les renseignements que seuls les contemporains peuvent recueillir, et dont l'absence est plus tard pour les artistes un irréparable dommage.

Exemple. Il y a peu de temps est mort dans une commune de la Nièvre un vieillard de quatre-vingt-quatre ans, Hippolyte Lavoignat..... — Qui, Lavoignat? Qu'est-ce, Lavoignat? — Eh bien, tout simplement un artiste de premier ordre dans sa spécialité, un des grands noms de la gravure sur bois du XIXe siècle, le graveur de chefs-d'œuvre épars dans les livres illustrés de 1830 à 1845, du *Gil Blas* de Gigoux aux *Portes de Fer;* le graveur des vignettes de Meissonier pour *Lazarille de Tormes*, puis plus tard le graveur admirablement fin des illustrations du même Meissonier pour les célèbres *Contes Rémois*. Et comme nul de son vivant ne s'occupa de sa biographie ou de son catalogue, comme nulle revue ne lui consacra d'étude ou de notice, il finit inconnu, — sauf des bibliophiles — oublié, non récompensé, pas de croix, cela va sans dire :



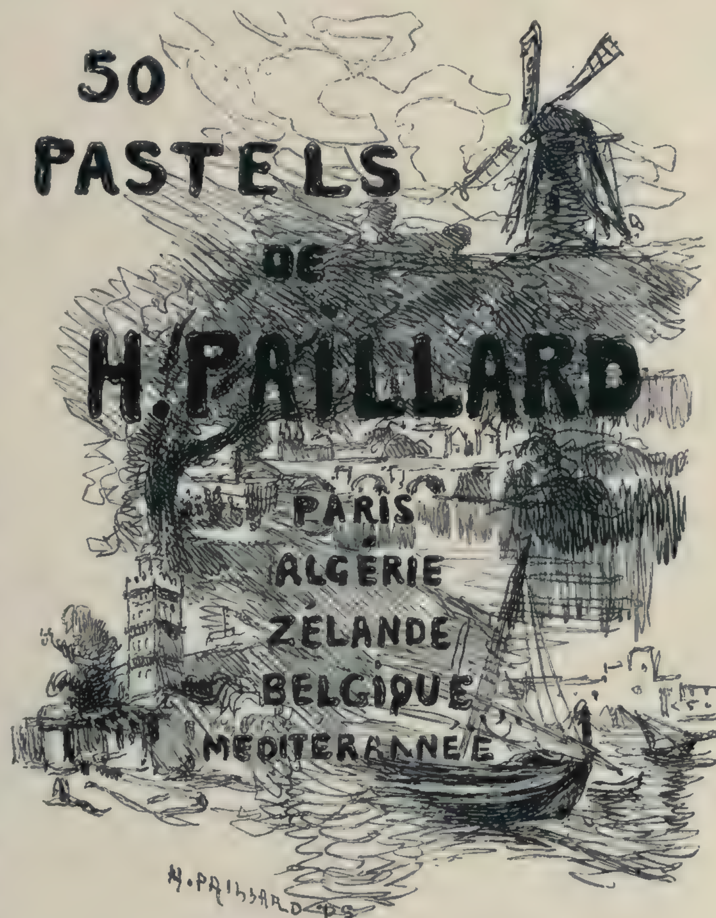
Hollandaise

Pour l'avoir il fallait faire bien autre chose,

aurait pu dire ce vieux grognard du bois, — et l'on n'aurait dans l'avenir aucun élément de le ressusciter, si par

bonheur un article signé André Arnoult n'était venu en 1900, dans le *Journal des Arts*, révéler pour la première fois sa fruste et curieuse physionomie. Voilà ce qu'il faut éviter.

Attaquons donc le travail. Il est piquant, émouvant, de donner le premier coup de pioche dans l'iconographie du xxe siècle. Il est douloureux, cuisant, de ne pas pouvoir donner le dernier, et de penser que le même ne pourra assister au lever du rideau sur le nouveau siècle, et au dénouement. Quelles péripéties, quels renouvellements verra-t-il dans l'image imprimée, ce siècle aujourd'hui naissant? Quelles manières absolument inattendues, que nous ne pouvons même pas concevoir, se produiront en 1950, 1975 ou 2000, dans le pays qui depuis trois siècles, sans jamais d'intervalles, entassa les uns sur les autres, par centaines, les producteurs de l'estampe, et les manières variées du tout au tout? Lancinante curiosité! Quel rêve, pour un fanatique de l'Estampe française, de savoir cela! A ceux qui le sauront, le verront, et clôtureront l'enregistrement des estampes du xxe, à nos confrères en passion du commencement du xxie, salut!



Voici pour aujourd'hui une intéressante figure, un artiste d'une variété

peu fréquente : peintre et graveur à l'eau-forte et en même temps graveur sur bois ; très affiné, très résolu dans le goût de toutes les choses d'art (de la musique notamment), en même temps d'une réserve singulière : ce vigoureux est sans passion de gain, même de succès, et ne demande à l'art, matériellement, que le strict nécessaire pour subsister et faire librement de l'art. Henri Paillard n'a point d'histoire ; du moins son histoire se compose de menus faits qui, comme les touches d'une peinture impressionniste, ne représentent isolément rien de déterminé. Mais saisies d'ensemble ces touches expriment ce qu'on s'est mis à appeler aujourd'hui une « ambiance ». Voyons rapidement l'ambiance de Paillard.

A quatorze ans, dans l'atelier du graveur sur bois Coste, ancien élève de Porret, assez inconnu. S'y distingue mal, rebuté par le côté ingrat du métier et très étonné qu'on dessine si peu en gravure. Fréquente les cours du soir de Lequien. Se lie avec un camarade (qui sera un excellent graveur sur bois), Félix Noël, d'une amitié qui ne doit plus cesser. De là entre chez l'anglais Smeeton, le graveur du *Magasin pittoresque* et de *l'Illustration ;* il y fait de la gravure dite « d'atelier », travail anonyme et collectif, les graveurs assis autour du bois à exécuter en commun et prenant chacun devant soi, comme jadis une escouade mangeant à la gamelle. (Hélas ! que ne donnerions-nous pas aujourd'hui pour le ravoir, ce médiocre et peu estimable « bois d'atelier » à la place de la simili qui a contaminé les journaux illustrés !)

Paillard passe chez Boetzel : ici travaux intéressants pour la *Gazette des Beaux-Arts* et l'*Album Boetzel*. Il commence à peindre avec son camarade Langeval (aujourd'hui graveur sur bois réputé). Est chez Yon quand la guerre éclate : campagne sous Paris dans la mobile, son ami Noël s'engage pour le rejoindre. A la paix pas de gravure à faire. Aide Yon — qui lui apprend à faire mordre — dans une série d'eaux-fortes, *Autour de Paris après la guerre*, publiée chez Cadart. Retrouve Lepère : l'ancienne amitié, la communauté des goûts les rapprochent : ils louent ensemble leur premier atelier et se mettent avec rage à la peinture : études et dessins dans les environs de Paris, atelier gratuit des jeunes parisiens peu fortunés. Participent consciencieusement tous les deux à toutes les expositions de refusés.

Ici premiers bois signés, pour *l'Illustration*. Quelques-uns des bois d'un livre remarquable : *Monsieur, Madame et Bébé*, illustré par Edmond Morin, 1878. Entre temps hiver à Londres. Au retour, premiers essais de gravure



SOUVENIR D'ALGÉRIE

originale, avec Lepère *qui*, remarque Paillard, *réalise si bien dès 1880 les désirs communs*. Puis les deux amis se séparent pour se créer chacun un foyer. Paillard, peu heureux : une femme quatorze ans malade. Temps durs ; abandon des rêves d'art, fabrication de tous les genres de gravure, actualités pour l'*Illustration* et le *Monde illustré*, sans renoncer tout à fait aux études peintes. Fait partie de toutes les associations plus ou moins fantaisistes en mal d'exposition. Exposant en gravure à tous les Salons depuis 1870, il est des grandes luttes pour les jurys de gravure en compagnie de Lepère, Pannemaker, Léveillé. A la fondation du Champ-de-Mars il y suit ses amis et devient sociétaire.

Les années passent. En 1893 il retombe seul, la mort lui a tout pris, femme, enfant. Il se cabre contre le malheur, voyage en Algérie, Provence, Bretagne, Belgique, Hollande, marchant sac au dos, ouvrant un œil d'artiste sur la diversité des ciels et des lumières. Il replonge dans le travail — et dans la salle d'armes — et réconforté se livre de nouveau à l'art.

Il publie, à cent exemplaires, son album de *Croquis algériens*, vingt-cinq eaux-fortes d'une pointe spirituelle qui n'est pas sans rappeler Lalanne. D'autres eaux-fortes suivent, sur Paris, les unes en couleurs : *Le quai aux fleurs*, *Le pont Marie*, *Quai de l'Hôtel-de-Ville*, *Port Saint-Nicolas*, *Bateaux à quai* ; — les autres en noir : *L'estacade* (belle pièce), *Station de bateaux-mouches*, *Quai Valmy*, *Le petit bras au Pont-Neuf*, *Chevet de Notre-Dame*, *Bassin de la Villette*, *Sommet de la tour Saint-Jacques*, *Bassin de la Villette la nuit*, *Champs-Élysées*, *Moulin de la galette le soir* ; — une série Belgique et Hollande : *Hôtel de Ville de Bruxelles*, *Maison du Roi à Bruxelles*, *Amsterdam*, *Zaandam*, *Hôtel de Ville de Middelberg*, *Hôtel de Ville de Weere*.

Jusqu'ici, la carrière d'Henri Paillard n'a été qu'un long assaut contre les difficultés de la vie. Après une longue défensive, soudain, en bon élève de Berlier, il trouve à loger un coup droit et à plastronner l'adversaire. Le bois retrouvant parmi les bibliophiles une juste faveur, la société des Amis des Livres lui demande de graver, conjointement avec Léveillé, Clément Bellenger et Noël, et d'après les dessins de Charles Morel, l'illustration des *Zouaves et Chasseurs à pied* du duc d'Aumale, 1896. *Enfin, voilà du vrai bois, du bois de fac-similé !* s'exclament joyeux et d'un seul cri les quatre graveurs.

Dès lors, les travaux se suivent. Des graveurs, épris des bois de trait, s'associent pour risquer la publication de livres illustrés par ce moyen. Avec

Lepère, Tinayre, Bellenger, Noël, il est de la *Société du livre illustré*, et collabore aux deux volumes du *Paris vivant* (*le Journal* et *le Théâtre*). Il donne aussi quelques très jolis bois originaux au journal *L'image*, pour un article sur le *Bruxelles des temps anciens*.



Port-Vendres

Paillard, désormais en offensive efficace contre le sort et touchant de façon redoublée, arrive à réussir le coup décisif. Pour un graveur sur bois, c'est de graver *en entier* l'illustration d'un livre dont le titre portera son nom *seul*, bien dégagé et en vedette, et non perdu dans l'énumération d'une troupe de graveurs. Alors c'est la notoriété — on peut dire la gloire — pour toujours. Gloire calme, mais infiniment sûre. Donc Paillard reçoit à graver la totalité des cent cinquante bois d'après Jouas pour les *Poèmes parisiens* de Goudeau, des vignettes de Darbour pour *Propos de Bibliophile*, des trois cents bois pour *Cent ans aux Pyrénées*, dont plusieurs d'après ses propres croquis pris sur nature, dans un voyage pédestre où il s'émerveillait des tons d'améthyste que prennent au déclin du jour et dans la lumière oblique les pics brûlés de l'Aragon. Et il se met avec bonheur à ce travail qu'il aime, au bois de fac-similé pour l'illustration, à ce bois dessiné suivant la technique spéciale et vraie : une vigueur, une « vibration », au premier plan, la grande légèreté dans les fonds, et pour ombre le crayonnage en zigzags prestes qu'en langage de graveur sur bois on nomme des *lazis*.

Voici donc Paillard « arrivé », et heureux entre la gravure dans son modeste atelier de la rue Duperré, n° 13 et le pastel pendant les mois d'été à Saint-Tropez, en pleine lumière devant la mer bleue. Alors il s'enhardit et en 1898 se décide à envoyer à la salle Petit cinquante pastels exécutés *con amore* ; il risque l'épreuve redoutable de l'exposition faite à lui seul. Il réussit ! Il se révèle beau peintre dans ces pastels robustement construits, pastels « de belle

matière », et d'une géographie paradoxale où, autour de Paris, la Belgique voisine avec l'Algérie et la Hollande avec la Côte d'Azur : *Le petit bras de la Seine au Pont-Neuf*, *Quai du Louvre*, *Quai de Bercy*, *Les forges d'Ivry*, *Le pont de Grenelle*, *L'estacade*, — *Pluie*, *Soleil couchant*, et *Beau temps à Den-Hann* (Belgique), — *Le vieux-port à Alger*. *Rue de la mer Rouge*, *Mosquée de Biskra*. — *Bateau de passeur*, *Entrée du port*. *Fin du jour*, *Les bouées*, *L'Hôtel de Ville à Weere* (Zélande), — *Bateaux au soleil à Collioure*, *Le port de Cassis*, *Pointe de Saint-Tropez par le mistral*, etc., etc. Pastels d'un impressionnisme sain, vigoureux, vibrant de lumière. Roger-Milès se charge de présenter au grand public « ce travailleur patient et silencieux qui n'a voulu se révéler qu'à l'heure de la pleine maturité du talent ; cet amoureux de la lumière, des grands coups de soleil, qui voit la vie avec joie ; qui, se souvenant des qualités maîtresses des graveurs sur bois, a dans ses notations de nature une écriture singulièrement précise, voulue, significative — ce marcheur infatigable qui a fait l'éducation de sa vision un peu sous tous les ciels de l'ancien continent, qui a comparé, en peintre qu'il est, le Nord et le Midi, naturellement et sans effort, presque par habitude : de là ces audaces, cette sûreté, cette belle et vigoureuse crânerie. Paris et Alger, la Zélande et la Méditerranée, les plages calmes de la Belgique et les anses méridionales où le mistral souffle son haleine de révolté, voilà ce qu'il nous raconte en des pages d'une puissante originalité. »



Le pavillon de la Hongrie

De ces pages, deux certainement, *L'estacade* (à Paris) et une *Méditerranée par coup de vent*, semblent indiquées pour le Luxembourg.

En 1900 a paru chez Carteret un fin volume, *Bruges-la-morte*, de Rodenbach, avec « quarante-trois compositions originales d'après nature, dessinées et gravées sur bois par Paillard », dans une note colorée et un aspect systématiquement mélancolique qui convient au sujet. Ici le graveur sur bois



Le pont Alexandre III

grave ses propres dessins, il fait œuvre de peintre-graveur, et savoureusement, puisque son signe distinctif est l'horreur de la teinte et la passion du trait.

Au fait : est-ce là un signe vraiment distinctif ? Mais non. On a toujours l'air de croire que nos graveurs sur bois ont dévié dans les fadeurs de la teinte de propos délibéré et par goût, ou par absence de goût. Il ne faut pas cesser de répéter que la teinte, la surcoupe, la gravure à l'aiguille, la simili-simili, et le « passage à travers du brouillard » comme on a complaisamment défini le travail que leur commandent des éditeurs indifférents, tout cela, ils le subissent, parce qu'ils ne peuvent faire autrement. Et s'ils s'évertuent à envoyer aux expositions des « tartines » de format énorme, c'est la lutte pour l'existence, le bois de struggleforlife ; — avec des vignettes, mêmes exquises, ils passeraient inaperçus ; jamais ils n'arriveraient aux premières récompenses.

aux médailles vitales. Mais le rêve de tous les graveurs qui ont le sens de leur art, c'est de graver du « vrai bois ».

Paillard a été dans les heureux, que les circonstances ont mis dans la possibilité de le faire, et par conséquent de conquérir un nom dans l'estampe —



Le pavillon de la Belgique

dans « ce bel art de l'Estampe » comme l'a qualifié le jury de gravure de l'Exposition universelle de 1900 dans un document curieux et encore peu connu : (une résolution prise — sans solennité de forme, car la chose se passait dans un déjeuner à l'île du Bois de Boulogne — mais très nettement au fond), sur l'initiative du rapporteur G. Geffroy, de fonder un cercle de l'Estampe, pour encourager, développer, contrôler la production de l'Estampe, mettre en rapport créateurs et amateurs, et assurer la conservation des belles œuvres dans le plus grand nombre de musées possible... Ceci est affaire à voir évoluer.

En ce moment Paillard, qui a pris pendant l'Exposition Universelle une série de dessins originaux pour une plaquette de souvenir fantaisiste (*Paris-Staff*) à l'usage de ceux qui estiment que le souvenir en phototypie n'est pas



LE PETIT BRAS DE LA SEINE

le dernier mot du désirable, en reporte les dessins sur bois dont il commence la gravure, de ce trait léger, fin et clair qui est sa marque, et lui constitue une manière absolument opposée désormais à celle de Lepère.

Laissons-le penché sur ce travail de gravure qu'il aime, laissons-le faire honneur à l'illustration sur bois, mais non sans le résumer d'un mot :

Tempérament d'artiste.

HENRI BERALDI.





L'ART DU YAMATO[1]

LA SCULPTURE

L'architecture bouddhique japonaise s'est peu modifiée au cours des siècles. Elle s'est bornée à copier indéfiniment les temples de l'époque du Yamato, dont l'ordonnance logique ne comportait d'ailleurs guère de perfectionnement. La forme caractéristique de chaque édifice était aussi rigoureusement déterminée que le plan général du monastère, car elle était, pour ainsi dire, le signe matériel de la fonction spéciale de cet édifice dans l'ensemble. Bien d'autres raisons encore se réunissaient pour restreindre et

[1] Voir la *Revue* du 10 janvier 1901, t. IX, p. 49. Le précédent article etait dejà compose et celui-ci déjà écrit lorsque a ¡ aru l'*Histoire de l'Art du Japon*, publiee par les soins de la commission japonaise de l'Exposition. Nous avons pu utiliser dans les notes du présent article quelques renseignéments tirés de cet ouvrage. La date que j'avais proposée pour les fresques et les figurines d'Horiû-ji s'y trouve confirmée.

réduire presque à néant la part de l'invention personnelle dans la construction des temples, et pour limiter le rôle de l'architecte, — qui dans l'espèce était vraisemblablement le prêtre — au choix de l'emplacement et des modèles à reproduire. Tout le reste était affaire de main-d'œuvre. Tandis que les noms de peintres, de sculpteurs, d'armuriers, de laqueurs abondent dans l'histoire du Japon, on y relève à peine un ou deux noms d'architectes, dont on ne sait au reste rien de plus. Cet anonymat indique assez la nature collective et impersonnelle de leurs œuvres, comme aussi la médiocre estime où ils étaient tenus. Les architectes qui édifièrent, au XVIIe et au XVIIIe siècle, les magnifiques temples mortuaires de Shiba et de Nikkô, ont montré un goût, inconnu à l'époque primitive, pour l'éclat de la décoration intérieure et extérieure, pour la richesse des matériaux, pour la profusion des objets d'ornement ; mais s'ils firent appel à l'art du laqueur, à l'art du doreur et du peintre, à l'art de l'orfèvre et du serrurier, surtout à l'art du sculpteur ornemaniste, où s'illustra Hidari Jingorô, ils ne changèrent rien aux principes mêmes de la construction. — Il y eut cependant, du VIe siècle au XVIIe, un progrès plus significatif, qui s'accomplit dans les rapports de l'architecture et de la sculpture.



Fig. 1. — Une des faces de la lanterne du Tô-daï-ji (VIIIe siècle).

On sait comment la statuaire de notre moyen âge, d'abord intimement unie à l'architecture, a cessé peu à peu de remplir une fonction dans la construction, s'est dégagée de plus en plus des lignes architecturales qui l'encadraient, et a conquis enfin son entière indépendance. Au Japon, c'est le mouvement inverse qui s'est produit. Au lieu d'y assister à un divorce



Heliog. Arents

JÛ ICHI MEN KWANNON, DU HOKKÉ-JI

VIIIe siècle, bois, hauteur 0^{m}95

progressif des deux arts, on y constate au début leur séparation presque complète et dans la suite leur association de plus en plus intime. Dans le Kon-dò d'Horiù-ji, les idoles sont entassées pêle-mêle sur une simple plate-forme carrée : l'architecte n'a pas songé à dresser des autels pour les recevoir, ni même à leur ménager des places déterminées où elles fussent en valeur. La disposition du Daï-Kô-dô, bâtiment d'une date sans doute plus récente, trahit déjà un plus grand souci d'approprier l'édifice à sa destination : la plate-forme a un avant et un arrière, de façon à recevoir des statues toutes tournées du même côté. Mais il est clair qu'à cette époque l'architecte et le sculpteur travaillent isolément et s'ignorent. Ce n'est que bien plus tard qu'ils uniront leurs efforts et deviendront des collaborateurs. Ce rapprochement ne s'est produit d'ailleurs qu'après que la sculpture eût perdu toute vigueur et toute originalité ; et les statues de dieux, dépouillées de toute beauté intrinsèque, ne furent plus alors qu'un des éléments de la fastueuse décoration des sanctuaires.

Le divorce originel des deux arts tenait surtout à la condition même des artistes. Tandis que les constructeurs de temples étaient d'obscurs ouvriers, groupés dans des corporations anonymes, les sculpteurs d'idoles appartenaient à une classe bien supérieure et étaient extrêmement honorés. Plusieurs étaient de sang noble, et même de sang impérial. Une légende fait descendre Jôchô d'un empereur. Au régent Shôtoku Taïshi on attribue nombre de statues qui subsistent encore ; l'empereur Shomû et l'impératrice Kôken collaborèrent, dit-on, à la fonte de certains bronzes. Un homme de basse naissance se distinguait-il dans cet art, il était aussitôt anobli et comblé de titres honorifiques. Sculpter l'image d'un dieu était non seulement un titre de gloire, mais aussi un moyen de sanctification : celui qui y réussissait était assuré de faire son salut, et l'échec, en revanche, équivalait à un péché. Tous les grands bonzes de cet âge d'or du bouddhisme, Riòben, Giògi, Kôbô Daïshi, Eshin, sont restés aussi célèbres par les innombrables œuvres d'art qu'une tradition trop libérale leur attribue, que par leur sainteté, leur science et leurs miracles. Dans certaines sectes, l'art de sculpter fit même partie de l'enseignement donné aux jeunes prêtres. On ne pouvait séparer le génie de sculpteur d'une grande sainteté ou d'une haute noblesse, et on l'entourait d'une vénération qui lui conférait un caractère presque sacré. Les sculpteurs d'idoles n'avaient donc rien de commun avec les charpentiers

chargés de construire les temples; et pour la même raison, ils ne formaient pas, au début du moins, une corporation. Leur œuvre resta individuelle, alors même que les peintres étaient déjà enrégimentés. Il n'y eut pas au Japon d'école de sculpture, au sens corporatif du terme, avant l'école dite de Nara, fondée par Jôchô vers le milieu du XIe siècle [1].



Fig. 2 — KWANNON ASSISE, OU MIROKU (VIIe siècle; statuette de bronze noir).

C'est de la Corée que la sculpture fut apportée au Japon, comme tous les autres arts; mais il faut en chercher beaucoup plus loin les origines extrêmes. La Corée, où le bouddhisme avait pénétré dès la fin du IVe siècle, l'avait reçu de la Chine du nord, qui était séparée depuis 317 de la Chine du sud et dont les dynasties se montrèrent particulièrement favorables à la religion nouvelle. D'autre part la Chine



Fig. 3. — KWANNON ASSISE, DE LA MAISON IMPÉRIALE (VIIe siècle; statuette de bronze).

[1] Il ne sera pas inutile de donner la liste des plus célèbres sculpteurs, antérieurs à la fondation de l'école de Nara, dont les noms nous ont été conservés. Le *Nihongi* (cf. trad. Aston, t. II, p. 111) parle d'un certain Karatsukuri no Tasuna (Tasuna de la corporation des selliers), qui aurait sculpté, en 587, un Bouddha de bois haut de 16 pieds. Plusieurs statues sont aussi attribuées au prince impérial Shôtoku Taïshi (570-621). Au début du VIIe siècle apparait Karatsukuri no Tori (Tori de la corporation des selliers), peut-être fils de Tasuna, qui semble avoir été surtout un fondeur. On cite ensuite un certain Yamaguchi no Ataë Okuchi, qui vivait sous l'empereur Kotoku (645-654), et, au début du siècle suivant, le bonze Giôgi, venu de Corée (670-749), et son contemporain, le bonze Riôben Sôjô. Au milieu du VIIIe siècle s'illustrent les deux frères Keïbunkaï et Keïshikun, surnommés les deux Kasuga, et le fondeur Kuminaka no Muraji Kimimaro. Les noms les plus fameux, au IXe siècle, sont ceux de trois bonzes Kinso (mort en 828), Saïchô ou Dengiô Daïshi (767-822), et surtout Kûkaï ou Kôbô Daishi (774-834). Enfin signalons à la fin du Xe siècle le bonze Eshin (942-1017), et le bonze Kôshô, père de Jôchô.

du nord était en communication avec l'Inde par Khoten et l'Afghanistan actuel. Ainsi le bouddhisme parvint en Corée et de là au Japon par la route du nord, et il arrivait directement de cette partie septentrionale de l'Inde, où une dynastie indo-scythe, héritière de la dynastie grécobactrienne, avait fondé quelque temps avant l'ère chrétienne le royaume du Gandharâ. Or on sait que sous cette dynastie indo-scythe qui, en supplantant la dynastie grecque, en subit si profondément l'influence et en perpétua si fidèlement les traditions, des artistes grecs furent employés à sculpter des divinités bouddhiques : ils furent même les premiers, sans doute par indifférence religieuse, à oser représenter le Bouddha lui-même, dont l'image gardera toujours quelques traces de cette origine hellénique[1]. Ils eurent des disciples indigènes, et donnèrent ainsi naissance à cet art gréco-bouddhique, si différent de l'art purement hindou de l'Inde centrale. Ils changèrent en somme peu de chose à l'iconographie consacrée : mais dans la figuration de divinités et de personnages, dont les traditions orales, écrites ou monumentales fixaient minutieusement les attributs, le costume et jusqu'aux attitudes, ils introduisirent la liberté, la fermeté et la souplesse de l'art



Fig. 4. — Kwannon, de la maison impériale (VIII[e] siècle ; statuette de bronze).



Fig. 5. — Kwannon debout, d'Horiû-ji (VII[e] siècle ; statuette de bronze).

[1] On ne le représentait jusqu'alors que par un symbole : l'empreinte de son pied, ou l'arbre de l'Illumination (Bodhidruma). Le nimbe était également inconnu : c'est une importation grecque. La representation des Bodhisattvas — saints qui n'ont plus qu'une existence à traverser pour atteindre à l'etat de Bouddhas — est aussi particulière à l'art de l'Inde du nord. L'école gréco-bouddhique parait avoir eu son plein epanouissement à la fin du I[er] siècle de notre ère et au debut du II[e].

grec. Et lorsque, plus tard, le génie hindou, s'affranchissant peu à peu de cette influence, arriva à reprendre ses traits caractéristiques, l'impulsion était déjà donnée dont l'art chinois, l'art coréen et l'art japonais allaient naître tour à tour. N'est-il pas étrange de songer que cette Grèce, foyer commun des arts de toutes les nations européennes, a fait sentir le rayonnement de sa chaleur et de sa lumière jusqu'aux confins extrêmes de l'Asie, jusque dans cette île lointaine que sa situation et son isolement paraissaient avoir soustraite à toute influence des civilisations de l'Occident ?



Fig. 6. — UNE TENNIN
(IXe siècle ; bois et laque sèche).

Avant d'atteindre la Chine propre, l'art de l'Inde du nord se propagea d'abord dans cette partie de l'Asie centrale, qui forme aujourd'hui le Turkestan chinois, et où des stûpas en ruines, des terres cuites, des fragments de statues, des objets de bronze, des cryptes revêtues de fresques attestent encore son ancienne splendeur. Lorsqu'il pénétra en Chine, sur les traces de la religion conquérante, il s'y installa en maître, mais il trouvait devant lui un art déjà constitué et maître de ses moyens, et il ne se fit accepter qu'en recevant l'empreinte profonde du génie chinois. Certains attributs furent remplacés par d'autres, comme le cobra par le dragon ; quelques divinités du Panthéon bouddhique reçurent des traits empruntés à d'anciennes divinités taoïques. En même temps que l'iconographie, la facture même se modifia. Elle se raffina, et se durcit. Une stylisation extrême, le traitement amoureux du détail ornemental, la recherche subtile de l'effet décoratif remplacèrent le modelé expressif et la grâce aisée des figures gréco-bouddhiques. Le rendu sensuel des formes féminines disparut dans ces raideurs hautaines et hiératiques, où s'efface toute distinction de



Jikoku-Ten



ZÔCHÔ-TEN



TAMON-TEN



KOMOKU-TEN

sexe. Enfin les artistes chinois, si soucieux de la préciosité de la matière, délaissèrent la pierre friable dont s'étaient servis les sculpteurs du Gandharâ pour s'adonner aux bois d'un grain serré et dur et surtout aux bronzes finement patinés. De leurs mains, l'art bouddhique sortit transformé.

Avant de pénétrer au Japon, il avait encore à traverser la Corée. Cette dernière étape est aussi la plus obscure. Nous savons qu'au VIe siècle les bonzeries coréennes renfermaient des statues d'or et des cloches, et qu'on y fondait de grandes statues de bronze [1]. Nous ne pouvons guère douter non plus que la Corée ait fourni d'excellents praticiens et notamment des fondeurs de premier ordre [2]. Les premiers artistes dont le Japon ait conservé le souvenir étaient ou des Coréens naturalisés ou des descendants de Coréens. Giôgi auquel on attribue, sans grand fondement d'ailleurs, quelques statues du Saï-en-dô d'Horiû-ji, venait de Corée ; Tasuna, Tori, Okuchi et Kimimaro passent pour descendre d'immigrants coréens. Les deux frères Kasuga, personnages à demi légendaires dont il ne reste rien d'authentique, furent peut-être les deux premiers sculpteurs de souche japonaise. Le *Nihongi* signale avec soin les nombreux envois d'œuvres d'art, en bois, en pierre ou en bronze doré, faits par les rois de Corée à partir de 552 [3]. Qu'il y ait eu une abondante production artistique dans la péninsule, vers le VIe siècle, on ne peut guère le contester. D'autre part, parmi les statues qui subsistent de l'ancien Yamato, il en est quelques-unes dont l'expression débonnaire et bienveillante ne paraît pas se rattacher à la même inspiration que les œuvres proprement chinoises. Peut-être représentent-elles, comme M. Hovelaque l'a supposé avec vraisemblance, la part qu'il faut faire, dans les éléments qui formèrent l'art du Yamato, à l'influence coréenne. Si l'état actuel de la race coréenne ne permet guère de lui supposer un passé bien glorieux, où elle ait fait preuve de force créatrice, il ne faut pas oublier non plus l'effet prodigieux que pro-

[1] Voir Maurice Courant : *La Corée jusqu'au IXe siècle*, etc., Leyde, 1898.

[2] Il semble que les Japonais se soient adressés à eux jusqu'à une époque assez tardive. Ainsi la fonte des magnifiques portes du Mausolée du 6e shogûn Tokugawa, à Shiba (Tokio), aurait été exécutée en Corée, d'après un dessin japonais (XVIIIe siècle).

[3] Quelques temples possèdent encore des statues auxquelles ils n'hésitent pas à attribuer une origine hindoue. Ainsi le Zen-kô-ji, en Shinshiû, et le Seï-riô-ji, à Saga en Yamashiro, se vantent tous les deux de posséder des groupes en bronze provenant de l'Inde et exécutés du vivant même de Shaka. De même les moines du Yakushi-ji prétendent que leur grande Kwannon en bronze à la cire perdue, dont une reproduction a été donnée par l'*Histoire de l'Art du Japon* (planche XI), fut faite dans l'Inde même, et qu'on y employa de l'or pris au pied du fabuleux mont Méru (Shumi). Il est inutile d'ajouter que ces légendes ne méritent aucune créance. Je ne connais aucune œuvre au Japon dont on puisse dire qu'elle soit de provenance hindoue.

duisit le bouddhisme à sa naissance dans les peuples de l'Extrême-Orient et l'effervescence d'activité et de génie qu'il détermina partout, avant de perdre peu à peu sa vertu fécondante et de retomber à la stérilité des croyances mortes avec une rapidité aussi déconcertante que l'avaient été la promptitude et l'éclat de ses premières victoires.



Fig. 7. — Kichijô-tenniô, du Jôruri-ji (VIIIe siècle; bois peint et laqué).

Ce qui est certain, c'est que jusqu'au milieu du VIIe siècle le Japon fut en rapports directs avec la seule Corée, et qu'on est fondé à appeler sino-coréenne cette première période de l'art du Yamato. La place nous manquerait pour analyser en détail les principales œuvres qu'elle nous a léguées : nous nous bornerons à en esquisser une classification sommaire.

Parmi les statuettes, en bronze noir ou doré, qu'on conserve à Horiû-ji, au musée de Tokio et à la Maison impériale, et dont on a vu quelques spécimens à l'Exposition, un grand nombre paraissent remonter à cette époque. Il en est certainement ainsi de celles qui sont formées de deux feuilles de métal recourbées et repoussées séparément, qu'on a ensuite rivées par les bords. Cette technique curieuse explique leur forme légèrement aplatie, et aussi l'élargissement des ondes de la chevelure et des bords du vêtement de chaque côté, de façon à former deux surfaces qu'on pût souder aisément ; cette bordure plate est toujours découpée en pointes aiguës dirigées vers le bas. La sobriété si précise, mais un peu fruste de ces

statuettes en métal repoussé se retrouve même dans des statuettes en fonte de bronze, comme la Kwannon assise de l'Exposition (fig. 3). Cette facture raide et dure, ce modelé simplifié de la face et de la poitrine, ce traitement sobre du vêtement indiquent une œuvre très ancienne, probablement du VIIe siècle commençant. Dans d'autres statuettes au contraire, l'arrangement précieux des draperies, la richesse des parures, la grâce fine et délicate des gestes et des traits révèlent des œuvres plus purement chinoises et sans doute postérieures d'un siècle.



Fig. 8. — Bosatsu en prière, du San-gwatsu-dô (attribué à Rôben ; VIIIe siècle ; laque sèche ; hauteur : 3m,95).

Les seuls bronzes un peu considérables qui subsistent de l'époque sino-coréenne sont les deux groupes d'Horiû-ji attribués à Tori. Nous avons reproduit le plus important[1]. La main droite de Shaka relevée d'un geste si raide, la maigreur de sa face et de sa poitrine, la grosseur des têtes des Bosatsu, la chute droite de leurs vêtements apparentent cette œuvre aux statuettes les plus anciennes ; les rubans qui

[1] Premier article, fig. 10. Il représente Shaka entouré de Yakuô Bosatsu et de Yakujô Bosatsu. L'inscription que porte la gloire lui donne comme date l'année 623, suivant l'*Histoire de l'Art du Japon*, l'année 607, suivant une revue anglo-japonaise, *Selected Relics*. Peut-être cette dernière date est-elle celle de l'autre groupe de Tori, représentant Yakushi entre Nikkô Bosatsu et Gwakkô Bosatsu.

tombent de la coiffure des Bosatsu et forment autour d'eux une double bordure dentelée trahissent même l'imitation des statuettes en métal repoussé.

Cependant quelques statuettes, qui paraissent être de la même époque, sont d'un caractère fort différent : ce sont celles dans lesquelles M. Hovelaque propose de voir des œuvres vraiment coréennes. Elles n'ont rien de la fermeté



Fig. 9. — Socle du Yakushi, du Yakushi-ji

et des traits apolloniens des figures gréco-bouddhiques, rien non plus de l'élégance froide et précise de l'art chinois ; elles respirent une sorte de candeur souriante et de confiante bonté ; une veine populaire s'y affirme ; la facture, libre et franche, est exempte des recherches subtiles et des afféteries conventionnelles, peut-être même canoniques, du travail chinois. Tel était le Miroku en bronze doré de l'Exposition, une divinité au corps gras, au visage paisible et débonnaire lourdement appuyé sur la main droite ; et telle était aussi la Kwannon debout (fig. 5), au sourire naïf et étonné, qui s'avance gauchement, la main levée dans un geste timide de bénédiction.



YAKUSHI RURIKWÔ NYORAÏ, DU YAKUSHI-JI
(vers 696 ; hauteur de la statue, 2m,70 ; avec le socle, 4m,10).

Parmi les statues de bois de cette période, une distinction pareille serait à établir. Quelques-unes ont l'aspect raide et hautain des bronzes du premier groupe, et portent même parfois la marque de l'imitation des statuettes en métal repoussé. Il en est ainsi de la Kwannon maîtresse des Rêves (Yume-tagaï no Kwannon) du Yume-dono d'Horiû-ji, haute de $1^{m},10$, une divinité au corps allongé, à la poitrine nue et étroite, aux yeux clos et perdus dans un rêve immobile, la plus vénérée et la plus difficile à voir des idoles du monastère. Horiû-ji possède encore une statue de Kokuzô Bosatsu, haute de huit pieds, qui présente la même maigreur, le même allongement du corps, la même simplicité dans l'attitude et le vêtement. Enfin tous ces caractères se retrouvent également dans deux statues, presque identiques, l'une, haute de $1^{m},75$, à Horiû-ji, l'autre, haute de $0^{m},95$, au Koriû-ji en Yamashiro [1], qui représentent Miroku, le Bouddha de l'âge futur, dans son attitude conventionnelle, assis sur une sorte de sellette ronde autour de laquelle retombent les plis de sa robe, la jambe gauche pendante et reposant sur une fleur de lotus, la jambe droite repliée, le visage appuyé sur l'extrémité de deux longs doigts de la main droite, qui l'effleurent à peine. Dans toutes ces statues, sauf la Kwannon, qui est coiffée d'un haut diadème en métal ajouré, la tête est nue et la chevelure rassemblée au sommet de l'occiput en un double nœud : c'est un mode de coiffure dont je ne connais pas d'autres exemples.

D'autre part, Horiû-ji possède une Kichijô-tenniô et une Kwannon de bois, dont le corps gras et ramassé, la tête large et souriante et l'expression compatissante et bénévole rappellent le Miroku de l'Exposition et appartiennent manifestement à la même inspiration. On y peut rattacher aussi les Shi-tennô du Kon-dô d'Horiû-ji [2], œuvres d'un sculpteur de famille coréenne, Okuchi. Massifs et trapus, dans des attitudes paisibles et solennelles, solidement posés sur les monstres conventionnels qu'ils écrasent, ils diffèrent complètement des Shi-tennô plus récents, si remarquables par leur gesticulation violente et leur modelé tourmenté. Dans toutes les œuvres de cette

[1] L'admirable Miroku du Koriû-ji, qui passe pour avoir été apporté de Corée, fut donné en 604 par Shôtoku Taïshi à l'un de ses serviteurs (cf. *Nihongi*, tr. Aston, t. II, p. 127). Le Koriû-ji possède un second Miroku aussi ancien, et un peu plus grand. — On trouvera dans l'*Histoire de l'Art du Japon*, une reproduction de la Kwannon des Rêves (planche IV). Je n'ai malheureusement pu tirer parti d'aucune des photographies que je possède des autres œuvres signalées ici.

[2] Voir premier article, fig. 11 et 12. Cet Okuchi vivait sous l'empereur Kotoku (645-654), qui lui commanda mille Bouddhas. Suivant l'*Histoire de l'Art du Japon*, il ne serait l'auteur que de l'un de ces Shi-tennô ; les trois autres sont signés de noms inconnus.

époque primitive, le modelé est extrêmement simple, le bois peu profondément creusé, les draperies indiquées par des sillons légers ; les sculpteurs ne savaient pas encore fouiller le bois d'un coup de ciseau assez hardi pour reproduire les creux et les saillies, tout le jeu compliqué de l'ossature et de la musculature.



Fig. 10. — Nikkô Bosatsu, du groupe du Yakushi-ji (hauteur avec le lotus : 3m,95).

De ces deux courants, aristocratique et populaire, qu'on remarque dans les œuvres de la période sino-coréenne, le premier devait être renforcé, un siècle plus tard, par l'influence directe de la Chine alors unifiée sous la dynastie Thang. Mais le second ne disparut point ; il a contribué autant que l'autre à former l'art du Japon, peut-être parce qu'il s'accommodait mieux à l'âme japonaise, à son humanité, à sa bonne humeur, à sa raison calme ; quelque chose en survit jusque dans les Bouddhas de l'école de Jôchô, jusque dans le sourire du Daï-butsu de Kamakura. Au milieu du VIIIe siècle, au plus fort de l'engouement pour les choses chinoises, quelques œuvres s'y rattachent encore directement. Qu'on regarde par exemple cette admirable Kichijô-tenniô, en bois peint, du Jôruri-ji en Yamashiro (fig. 7), qui dans sa main gauche tient la pèche mystique, pendant que la droite est abaissée, la paume en avant, laissant tomber les bénédictions et les bienfaits ; c'est encore la même expression de santé heureuse et de bienveillance attendrie dans cette figure ronde et pleine, dans ce cou aux replis

gras, dans les attaches fortes et épaisses des mains; les yeux, au lieu d'être clos dans une rêverie hautaine qui s'isole, sont largement ouverts d'un regard de bonté, et la bouche sourit, étonnée ; les gestes calmes des bras, les deux rubans noués à la ceinture qui retombent en s'écartant, les plis de la robe étalés sur le lotus, ont une grâce naïve, pleine d'abandon, sans maniérisme et sans afféterie ; aucun de ces bijoux et de ces ornements rares dont sont parées les divinités chinoises : cette robe ample, qu'attache une ceinture, et dont les larges manches laissent voir la rotondité du bras, est le costume d'une dame japonaise du temps, celle peut-être dont le sculpteur a reproduit aussi les traits [1]. Il en est de même de cet autre chef-d'œuvre, la statue haute de près de 4 mètres et entièrement exécutée en laque sèche [2], que conserve le Sangwatsu-dô ou Hokké-dô (Nara), et qu'une légende attribue au bonze Riôben (fig. 8). Elle représente un Bosatsu qui prie, les mains jointes : si la coiffure est traitée suivant l'iconographie traditionnelle, le visage et le costume sont absolument japonais. Ainsi, après que l'éducation artistique du Japon eut été faite par des maîtres étrangers, la sculpture japonaise, en pleine possession de ses moyens, fut sur le point de s'engager dans une



Fig. 11. — Gwakkô Bosatsu, du groupe du Yakushi-ji
(hauteur avec le lotus : 3m,95).

[1] Si l'on compare cette statue à un kakémono de la même époque qui représente la même divinité (*Histoire de l'Art du Japon*, planche XIV), on sera frappé de la parenté de ces deux œuvres, et on verra que ce que nous disons ici de la sculpture serait tout aussi vrai de la peinture.

[2] Sur ce procédé si curieux, voir l'*Histoire de l'Art du Japon*, p. 73.

voie franchement réaliste et nationale et de délaisser les types convenus pour chercher ses modèles dans des êtres en chair et en os. Si elle eût persévéré dans cette voie, elle y eût sans doute trouvé les éléments d'un rajeunissement perpétuel. Mais d'importants événements politiques, la disparition de la Corée absorbée peu à peu par la domination chinoise, l'unité de la Chine refaite par les Sui et surtout par les Thang, l'éclat de la civilisation qui se développa sous cette dernière dynastie, les rapports directs et suivis qu'à partir de la fin du VII[e] siècle la cour du Yamato entretint avec elle, et l'engouement extrême qui s'empara alors de la haute société japonaise pour les choses d'outre-mer déterminèrent une nouvelle invasion des formes chinoises, qui refoulèrent pour un temps l'art national en formation.

Au premier contact du Japon avec la Chine unifiée paraissent se rattacher un certain nombre d'œuvres, qui appartiennent toutes à la fin du VII[e] siècle et dans lesquelles le sentiment profond de l'Inde et parfois même la grâce et la sobriété grecques s'unissent à l'élégance chinoise. Nous avons déjà parlé des fresques d'Horiû-ji, d'un caractère si nettement hindou. Nous avons signalé aussi un petit groupe en bronze exécuté sous l'empereur Tenchi (662-671), qui représente Amida entouré de Kwannon et de Seïshi, et dont le *Kô-haï* est orné de Bosatsu en relief qui ont bien les attitudes tourmentées des divinités de l'Inde. La divinité centrale elle-même, Amida, rappelle aussi, par le calme et la pureté des traits du visage et par l'arrangement harmonieux du vêtement, les Bouddhas, tout empreints encore de grâce grecque, de l'école du Gandharâ [1].

Mais l'œuvre capitale du VII[e] siècle finissant est le grand groupe en bronze (et non en shakudo, comme on l'a dit quelquefois) du Yakushi-ji en Yamato. Exécuté vers 596 sur l'ordre de l'impératrice Jitô, il représente Yakushi Rurikwô nyoraï, le puissant Bouddha guérisseur, assis à l'indienne, dans l'attitude de l'enseignement de la Loi, sur un socle carré en bronze noir, et entouré de deux Bosatsu debout sur des lotus, Nikkô à sa droite et Gwakkô à sa gauche. Le groupe est placé sur une table de marbre blanc, longue d'environ 11 mètres et large de 3^{m},50, dont on ignore la provenance. Non moins

[1] Premier article, fig. 13 et 14. — L'influence grecque se retrouve même dans des œuvres fort postérieures, par exemple dans une fort jolie statue, dont la tête est en laque sèche et le corps en bois peint, et qui représente une Tennin, ou divinité du chant (fig. 6). Elle était placée autrefois dans un temple de Nara qui n'existe plus, Akishino-dera, et date probablement du IX[e] siècle.

mystérieuse est l'origine des personnages difformes d'un type océanien, avec leur chevelure épaisse et touffue et le pagne qui compose tout leur costume, dont les quatre faces du socle sont ornées (fig. 9). Les autres motifs



Fig. 12. — AMIDA, DU HÔ-Ô-DÔ, par JÔCHÔ
(XIe siècle ; bois laqué ; hauteur : 5 mètres)

qui le décorent, — pampres, dragons, oiseaux de Paradis, — sont au contraire fréquents dans l'art chinois ; à en juger par les irrégularités du dessin, ils ont été obtenus, non à la fonte, mais au ciseau à froid : ce procédé est d'ailleurs familier aux sculpteurs japonais. Comme les Bouddhas de l'Inde, Yakushi n'a aucune parure ; sa chevelure, qui dessine la

proéminence canonique du sommet de la tête (urnisha), forme des bourrelets réguliers et ne porte ni ornement ni diadème. Les Bosatsu au contraire ont les colliers de bijoux et la coiffure relevée et compliquée des Bodhisattvas du Gandharâ (fig. 10 et 11) ; ils ont même la poitrine barrée du cordon brahmanique, que l'artiste japonais prenait peut-être pour un rosaire ; le traitement de leur coiffure, leur hanchement très accusé, la symétrie parfaite de leurs attitudes, les deux écharpes qui tombent de leurs épaules, la transparence des jambes sous les plis demi-circulaires des jupes sont encore très proches de l'art hindou, et apparentent très nettement ces statues aux fresques d'Horiû-ji, dont elles sont sans aucun doute contemporaines[1].



Fig. 13. — Uïma, d'Horiû-ji (xie siècle ; bois laqué).

De bonne heure les Japonais se sont ainsi essayés, et avec succès, à des œuvres de dimensions colossales. Le Yakushi-ji possède un autre groupe en bronze plus considérable encore, Amida avec Kwannon et Seïshi, qui date de la même époque, mais est assez médiocre. Mais la tentative la plus hardie fut celle de l'empereur Shomû qui, au milieu du viiie siècle, entreprit, avec le produit de quêtes faites dans tout l'empire, la fonte du gigantesque Rôchana (Vairôchana) du Tô-daï-ji, à Nara. Cette extraordinaire figure assise sur un lotus n'a guère moins de 16 mètres de hauteur ; la face seule est haute de 4^m,90 et le petit doigt de la main long de 1^m,30 ! On raconte qu'on ne réussit à fondre la statue qu'après huit tentatives infructueuses (741-749), et grâce à l'habileté de Kimimaro[2]. Malheureusement les nombreuses réfections

[1] Voir en particulier premier article, la figure 17.

[2] Elle est composée de plaques larges de 25 à 30 centimètres, qu'on a fondues séparément et soudées au *handarô* (alliage où dominent l'étain et le plomb). Cependant le bas de la statue a été exécuté par un procédé différent : on élevait peu à peu le moule sur les parties déjà terminées. Chacun des 56 pétales du lotus est long de 3^m,20 et large de 2 mètres, et paraît avoir été fondu d'une seule pièce : quelques-uns sont ornés de remarquables images bouddhiques ciselées en creux.

qu'elle a subies ne permettent plus de se faire une idée exacte du caractère de l'œuvre primitive ; en particulièr la tête niaise et sans expression, qu'on a exécutée en 1570 pour remplacer l'ancienne, la dépare complètement.

Ce même Tô-daï-ji possède encore l'une des œuvres les plus caractéristiques du faire chinois qui domina à l'époque de Shomû : la grande lanterne octogonale de bronze, dont les huit faces ajourées à mailles en losange datent du milieu du VIII[e] siècle [1]. Quatre d'entre elles sont ornées d'animaux fabuleux et conventionnels, et les quatre autres d'une figure de Tennin (Apsâra) portant un attribut symbolique ou jouant d'un instrument de musique (fig. 1). A la même époque et au même art appartient le Kégon-keï, le gong du Ko-fuku-jié dont la plaque sonore est soutenue par les replis de deux dragons enroulés autour d'elle, tandis que le fût de support repose sur un lion hiératique d'une puissante musculature [2]. L'art chinois, essentiellement décoratif, a montré autant, sinon plus de prédilection pour les objets d'ornement de toute sorte que pour la statuaire proprement dite, et a acquis dans ce genre



Fig. 14. — Monju, du Tô-ji (XI[e] siècle; bois laqué).

Primitivement statue et lotus étaient entièrement dorés. L'épaisseur des parties les plus anciennes atteint 0m,18 et même 0m,30. Le poids total, évalué par les moines à plus de 450 tonnes, ne doit pas dépasser, suivant M. Gowland, 300 tonnes. Le Daï-butsu de Kamakura, presque aussi colossal, a été fondu également par pièces, dont l'épaisseur varie de 0m,04 à 0m,10 : il doit peser environ 150 tonnes.

[1] Le couvercle, le fût et la base seraient l'œuvre d'un artiste chinois nommé Tchin ka keï, qui fut employé par Yoritomo à Kamakura (XII[e] siècle).

[2] Voir l'*Histoire de l'Art du Japon*, planche XXI.

une maîtrise sans rivale. Les miroirs de bronze et les nombreux objets d'art du Shosô-in[1] attestent la perfection qu'il y avait atteinte dès le milieu du VIII[e] siècle.

Mais son influence se fit sentir aussi dans la sculpture d'idoles. Entre toutes, une statue de bois haute d'un mètre à peine, la Kwannon aux onze têtes (Jû-ichi men Kwannon) que l'impératrice douairière Kwômiô donna à la nonnerie d'Hokké-ji (Nara), porte la marque de ses raffinements et de ses délicatesses. La décision caressante du travail, l'expression impérieuse de la tête légèrement inclinée, les yeux largement fendus et mi-clos, le nez droit et volontaire, le modelé amoureux du bras dans son allongement canonique, la finesse des attaches et des mains princières, l'arrangement précieux et presque paradoxal des vêtements et des parures nous transportent bien loin de la Kichijô du Jôruri-ji, si humaine et si simple, dont cette Kwannon est pourtant contemporaine : elle est le chef-d'œuvre d'un art tout différent, moins émouvant et plus subtil, fait pour la délectation d'une caste mandarine plus que pour la joie naïve d'un peuple, moins soucieux de rendre fidèlement la vie que de réaliser un rêve hautain de beauté rare et de suprême élégance.

Cependant l'art national ne disparaissait point, il se transformait. Laissant à l'art d'inspiration chinoise le monopole des divinités les plus hautes, Bouddhas et Bodhisattvas, il se réfugiait dans la représentation des divinités secondaires, des simples comparses du Panthéon bouddhique, génies et démons, Shi-tennô gardiens des autels, Ni-ô défenseurs des temples. Il y affirmait de plus en plus son réalisme ; il mettait tout son soin à copier le costume des guerriers du temps, à reproduire l'expression des visages contractés par la colère, à fixer sur les torses nus le puissant relief des muscles et des os. Autant par sa pente naturelle que par le caractère même de ses sujets, il montrait une prédilection croissante pour les attitudes dramatiques, pour les anatomies exagérées jusqu'à la caricature, pour les jeux de physionomie si violents qu'ils ressemblent à des grimaces. Les admirables masques de danse Ghigaku, qu'on a vus à l'Exposition, montrent bien les tendances de ce réalisme exaspéré et presque visionnaire. Mais les défauts du genre ne s'accu-

[1] A la mort de l'empereur Shomû, l'impératrice Kôken donna au Tô-daï-ji une collection d'objets précieux lui ayant appartenu, qui fut installée en 756 dans le magasin (Shosô-in ou Azékura) du Tô-daï-ji, où elle se trouve encore. Ce Shosô-in constitue ainsi un musée archéologique incomparable, dont la valeur serait plus appréciée s'il était plus aisé d'y obtenir accès. L'*Histoire de l'Art du Japon* a reproduit plusieurs des objets qu'il renferme (planche XX).



LE DAÏ-BUTSU DE KAMAKURA

sèrent que plus tard ; ils n'apparaissent pas encore dans les figurines de terre peinte de la pagode d'Horiû-ji ; ils ne déparent pas non plus deux œuvres quelque peu postérieures, et capitales, les Ni-ô et les Shi-tennô du Ko-fuku-ji[1]. Les Shi-tennô, vêtus en guerriers, sont d'un mouvement extraordinaire, le Jikoku notamment, qui, du geste de ses deux bras levés, semble appeler à la rescousse les légions de génies auxquelles il commande. Et quant aux Ni-ô, ce sont d'admirables études anatomiques, comparables à tout ce que l'art d'aucun pays a produit de plus parfait ; ces corps robustes et musculeux, où circule une vie si intense, ont évidemment été exécutés d'après nature, par un sculpteur amoureux de la vie. Ce n'est que plus tard, lorsque les sculpteurs japonais, hypnotisés par la perfection de pareils chefs-d'œuvre, s'appliqueront à les copier servilement et délaisseront l'imitation directe de la vie, que ce réalisme deviendra caricatural, conventionnel et outrancier. Ils en arrivèrent là, après qu'ils eurent perdu leur première indépendance et se furent enrégimentés dans une école.

Ce phénomène, si important dans l'histoire de la sculpture japonaise, et qui lui fut, en fin de compte, si funeste, se produisit au milieu du XIe siècle grâce au prestige d'un artiste de génie. Les relations avec la Chine, très actives au VIIIe siècle, s'étaient peu à peu relâchées et avaient fini par cesser presque complètement. Pour la première fois le Japon se trouvait à peu près livré à lui-même. Les circonstances paraissaient donc propices à la constitution définitive d'un art national, enfin affranchi de l'influence et de la collaboration des étrangers, et dans lequel les tendances diverses qui s'étaient jusqu'alors disputé le terrain sans se confondre viendraient s'allier et s'harmoniser. Un artiste, dont la fécondité semble avoir été prodigieuse, Jôchô, entreprit cette tâche. Favorisé par les Fujiwara, il remplit de ses œuvres les temples que construisaient ses protecteurs. Dans les Bouddhas qu'il sculpta, le corps est plus gras, le visage plus plein, l'expression plus familière et plus bienveillante que dans les Bouddhas hiératiques et hautains des époques antérieures : on en peut juger par l'Amida du Hô-ô-dô à Uji, une des rares œuvres authen-

[1] Nous avons déjà reproduit les Ni-ô (premier article, fig. 7 et 8), et nous donnons les Shi-tennô en hors-texte. Ces deux œuvres sont sans doute contemporaines, mais il est difficile d'en fixer la date précise. Une tradition recueillie par M. Anderson attribue les Ni-ô à un immigrant coréen de la fin du VIe siècle ; suivant une autre tradition, ils seraient d'un certain Jôkeï, qui vivait au XIIIe siècle. La vérité paraît être entre ces deux extrêmes ; je les crois du IXe ou du Xe siècle, antérieurs à la fondation de l'école de Nara.

tiques qui restent de lui (fig. 12). Il ne prêcha pas seulement d'exemple, il fonda une école, dite école de Nara, à laquelle il transmit les canons de proportions qu'il appliquait et ses procédés particuliers d'assemblage du bois. Cette école, qui se subdivisa dans la suite en plusieurs branches, est d'ailleurs la seule qu'ait connue le Japon, et on possède les noms, de plus en plus obscurs, de ses représentants jusqu'au XVIe siècle[1]. — En même temps que les Bouddhas, l'école de Nara continua à sculpter des Ni-ô, des Shi-tennô, des démons, toutes les divinités de cauchemar du bouddhisme d'Extrême-Orient. Le Yakushi-ji conserve encore des Shi-tennô dus à Jôchô lui-même ; mais c'est surtout son descendant à la sixième génération, Unkeï, qui s'illustra dans ce genre. Les Ni-ô gigantesques du Tô-daï-ji qu'il exécuta en collaboration avec Kwaïkeï, le Taï-shaku (Indra) de l'Exposition, qui est probablement de Tankeï, les deux Démons porteurs de lanterne de Norihashi Kôben[2], et les trois statues représentant Emma-ô, le régent des Enfers, et ses deux acolytes (fig. 15), dont l'auteur est inconnu, peuvent donner une idée de ce second groupe d'œuvres. — Il y en eut un troisième, où triompha également le génie d'Unkeï : ce sont les statues de fondateurs de sectes ou de bonzes illustres. Exécutées d'après vie, elles sont souvent d'une vérité frappante. Parfois même on donna, par extension, à quelques divinités ou à quelques apôtres légendaires du bouddhisme les traits de personnages vivants. L'Uïma (fig. 12) et surtout le Monju (fig. 14) de l'Exposition sont parmi les plus belles œuvres de ce genre, dont le Giôgi[3] marque déjà le déclin.

Mais ce n'est pas ici le lieu de faire une histoire de l'école de Nara : elle mériterait une étude spéciale. Bornons-nous à dire combien fut rapide la décadence de la sculpture, une fois qu'elle l'eût monopolisée. La sculpture est peut-être de tous les arts celui qui vit le plus de liberté et qui s'accommode le moins des traditions stéréotypées des écoles et du divorce d'avec la nature et d'avec la vie. Dans les ateliers de Nara, de Kioto et de Kamakura, où elle s'enferma jalousement, tout occupée à copier les parfaits modèles laissés par ses premiers maîtres, puis les copies de ces modèles, puis les copies de ces

[1] Les six successeurs ou « descendants » directs de Jôchô furent : Gakujô, Raïjô, Kôjô, Kôkeï, Unkeï et Tankeï. Kôkeï eut deux autres disciples célèbres, Jôkaku et Kwaïkeï. Une branche sortie de l'atelier d'Unkeï eut successivement pour maitres : Kôren, Kôshô, Kôben, Unga et Unjô. On a aussi les noms de douze descendants de Tankeï, etc.

[2] Voir premier article, fig. 1 et 3.

[3] Voir le cul-de-lampe du premier article.







Fig. 15. — EMMA-Ô ET SES DEUX ACOLYTES

(XIIIe siècle ; bois laqué)

copies, elle dépérit bientôt, faute d'air et de lumière. A partir du XIIIe siècle, elle ne montra plus que par intermittence un renouveau de vigueur. La sculpture des Bouddhas surtout, d'une mollesse de plus en plus énervée, perdit vite toute beauté. Mais avant de s'abîmer dans la stérilité des formules d'école, elle rassembla une dernière fois tous ses efforts et toutes ses maîtrises pour laisser d'elle un souvenir impérissable, la colossale statue en bronze d'Amida, connue sous le nom de Daï-butsu (Grand Bouddha) de Kamakura et fondue en 1252 par Ono Goroëmon, œuvre aussi parfaite d'exécution qu'émouvante et profonde de sentiment, qui a la beauté calme et sereine des œuvres classiques, et dans laquelle l'âme bouddhique, déjà prête à s'éteindre, a magnifiquement exprimé la gravité de son rêve d'éternelle béatitude et de paix infinie.

Cl.-E. MAITRE





LES ARTS
DANS LA MAISON DE CONDÉ[1]

PREMIÈRE PARTIE

LE GRAND CONDÉ ET SON FILS

III

En 1682, M. de Manse voit son rôle terminé à Chantilly; cependant il y revient souvent, et surtout reste en relations épistolaires avec le Grand Condé. Le 16 juillet, il lui rend compte d'un voyage en Languedoc : « J'ai satisfait entièrement ma curiosité dans ce voyage; j'ai vu tout le canal, qui est assurément un ouvrage admirable; avant le mois de septembre, la navigation sera ouverte. » Autre lettre le 14 décembre 1682, et sur un autre sujet : « J'ay exécuté, Monseigneur, les choses que V. A. S. m'ordonna en partant de Chantilly. Voici la description de la pendule, et assurément c'est une des plus agréables inventions que j'aie encore vues. Thuret en demande 60 louis d'or, 10 louis pour la console. Il ne peut la livrer à V. A. S. que dans la fin du mois prochain, et m'a dit qu'il n'y avait rien à rabattre du prix, que M. le marquis de Louvois et M. l'archevêque de Reims lui en avaient payé autant. Je l'ai fait sonner plusieurs fois et sur diverses heures, et je n'y ai rien trouvé qui ne fût de même qu'on l'avait dit à V. A. S. Thuret offre de la faire porter à Chantilly et d'aller lui-

[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 mars 1900 et 10 janvier 1901, t. VII, p. 217; t. IX, p. 69.

même la mettre en place. » — Nous trouvons à la même époque une lettre dithyrambique de Le Nôtre : « Jamais l'honneur que je reçus d'embrasser notre saint père le pape et de baiser sa mule ne m'a fait tant de bien ni donné tant de joie que celle que je ressentis par la bonté que vous avez eue de me donner le bénéfice que V. A. a refusé à tant de têtes couronnées pour me gratifier de ce présent, dont je vous serai toute ma vie, Monseigneur, très respectueusement obligé ; et le petit prieur priera Dieu continuellement pour votre prospérité et santé, et moi je continuerai à élever mes pensées pour l'embellissement de vos parterres, fontaines, cascades, de votre grand jardin de Chantilly. » Il s'agit du prieuré de Notre-Dame de Nouzières, au diocèse de Limoges ; ce bénéfice, dont la nomination appartenait au Grand Condé, fut par lui donné, le 7 août 1682, à Eustache-George Le Prince, parent de Le Nôtre, âgé seulement de neuf à dix ans, et déjà clerc tonsuré du diocèse de Paris.

Dans les années 1682 à 1686, on construisit l'Orangerie, qui donna son nom au premier parterre dessiné par Le Nôtre à l'ouest du château, entre la galerie des Cerfs et le fossé ; il fallut pour cela bousculer quelque peu les bâtiments de la ferme de Bucan, située au bord de la route pavée. Un pavillon relia à angle droit l'Orangerie à la galerie des Cerfs ; il prit le nom de palais d'Oronthée lorsque l'Opéra de ce nom y fut représenté devant le Grand Dauphin en 1688. Condé fit construire le grand escalier de la terrasse du Connétable sur les plans de Daniel Gitard ; il fit enfin remanier entièrement la distribution du petit château. Les documents qui suivent se rapportent à ces travaux.

Lettre de Gourville, 30 décembre 1682 : « Mgr le Duc vient de me dire que pendant ces fêtes il achèvera de résoudre l'Orangerie, et qu'il a prié M. Le Nôtre et M. Mansart de s'informer des jardiniers de Versailles s'ils pourront faire des ouvertures du côté du nord en cas qu'il ne fît pas de galerie. Il dit qu'il verra après M. Gitard séparément et qu'il ira plutôt voir M. de La Quintinie pour lui en demander son avis. »

Lettres de Mansart, 6 février 1683 : « Suivant l'ordre que V. A. S. m'a fait l'honneur de me donner, j'ai fait voir le dessin de l'Orangerie à Mgr le Duc... Je n'ai su voir le sieur de La Quintinie, qui est malade à Paris ; mais je me suis informé à plusieurs jardiniers de la manière la meilleure qu'il fallait faire les croisées d'une Orangerie ; et, après avoir bien examiné, nous avons trouvé que celles qu'on a faites à Meudon sont les meilleures, suivant lesquelles j'ai fait faire le dessin, profil et devis, que j'ai porté à M. de Gourville avec le dessin de la façade du côté de la basse-cour... Si par hasard il se rencontre quelque difficulté sur les dessins que j'ai donnés, les entrepreneurs n'auront qu'à me le faire savoir ; je la leur leveray dès aussitôt et irai à Chantilly s'il en est besoin, faisant tout mon bonheur que mes services puissent être agréables à V. A. S. » — 14 février 1683 : « Suivant l'ordre que j'ai reçu de V. A. S., j'ai envoyé à M. de Gourville un profil du comble de l'Orangerie et des avant-corps en forme de pavillon, suivant l'intention que j'ai eue étant à Chantilly, toujours suivant les grosseurs des bois que j'ai marquées à celui que j'ai fait sur le lieu. A l'égard des dessins des élévations, je ne saurais les donner qu'auparavant l'on m'ait renvoyé celle que j'ai laissée à M. de Gourville ; sitôt que je l'aurai, je ne manquerai pas d'en faire les deux élévations au net, que deux jours après je renverrai à Chantilly. » — 25 février 1683 : « J'ai envoyé à M. de Gourville les deux façades du bâtiment de



Les Cascades de Chantilly, d'après la gravure de Pérelle.

l'Orangerie de Chantilly, ainsi que me l'ordonne V. A. S. Je les aurais renvoyées plus tôt, n'était que j'ai été obligé d'aller à Dampierre chez M. le duc de Chevreuse, M. Colbert l'ayant souhaité dans le temps que j'ai reçu la lettre que V. A. S. m'a fait l'honneur de m'écrire. J'ai marqué les mesures dont je me suis souvenu sur les deux façades que j'ai faites. Toutes les mesures principales sont marquées sur le profil que j'ai laissé à Chantilly. » Ces trois lettres sont écrites de Versailles.

Vauban lui-même fut mis à contribution par le Grand Condé, comme en témoigne la lettre suivante de l'ingénieur Volland, écrite de Lille le 22 janvier 1683 : « M. de Vauban nous a chargés, à son départ, de travailler incessamment à faire faire un demi-cercle avec toutes les ferrailles nécessaires à un pont à bascule que V. A. a



CHANTILLY, côté droit du grand Degré (exécuté par Jean HARDY, d'après les dessins de LE NÔTRE).

demandé à M. Le Pelletier (intendant de Flandre)... On ne discontinue point d'y travailler, et V. A. aurait été servie passé longtemps si M. Le Pelletier n'avait point aimé mieux attendre après M. de Vauban que d'en charger mon père, que je peux dire n'avoir pas peu contribué à la construction du pont, attendu qu'il était seul auprès de M. de Vauban lorsqu'il lui dit que M. Le Pelletier lui avait donné des mesures pour faire un pont à bascule pour V. A., et chargea en même temps mon père de le faire faire et de suivre les mêmes proportions que celles des ponts qu'il avait faits à la citadelle de Lille et à Menin, dont il était fort content. » Le Pelletier écrit le 6 mai suivant : « J'ai fait partir les principales pièces de la machine que j'ai fait faire en ce pays pour un pont-levis du parc de Chantilly. Je joins à ce paquet le mémoire de ces pièces et les dessins que M. de Vauban a faits de toute la machine, sur lesquels les ouvriers se sont réglés... »

Lorsque Gitard eut construit le grand degré de la terrasse du Connétable, Condé consulta Le Nôtre au sujet de l'ornementation ; le 21 septembre 1683, Le Nôtre envoya son projet avec la lettre suivante : « Voilà tout ce que je puis faire pour l'or-

nement du bas de votre grand escalier; je souhaite qu'il puisse vous plaire autant qu'il me fait. Le fleuve se fera de stuc, le reste de même. Bertier posera la voûte toute de roche. L'urne jettera autant d'eau que vous en voudrez donner; les pieds des figures de même. Cet ouvrage se peut faire en peu de temps et de dépense; le sculpteur a bien envie de le faire... » Ce sculpteur est Jean Hardy; son travail ne fut terminé qu'un an plus tard ; Claude Richard écrit, en effet, de Chantilly, le 18 novembre 1684 : « Le sieur Hardy est parti d'ici ce matin après avoir achevé ce qu'il y avait à faire aux pieds des quatre figures de l'escalier; les rocailleurs ont fini. »

Dans cette même année 1684, le Grand Condé fit étudier la transformation intérieure du petit château, tant du rez-de-chaussée que de l'étage, dont il voulait faire



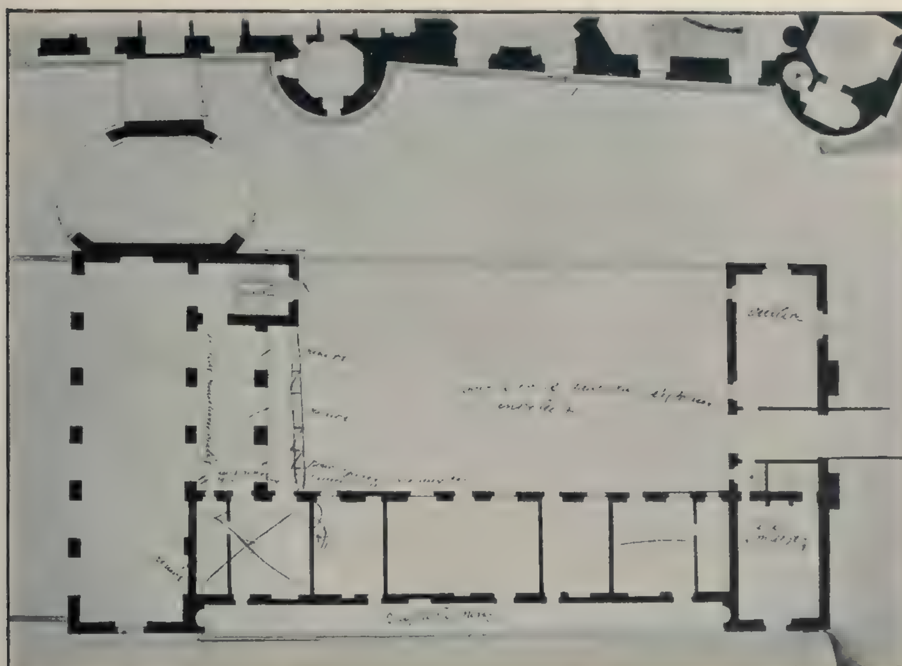
CHANTILLY, côté gauche du grand Degré (exécuté par Jean HARDY, d'après les dessins de LE NÔTRE).

son appartement. Il en chargea Mansart, qui lui écrivit, de Versailles, le 26 novembre 1684 : « V. A. S. m'a toujours marqué tant de bontés que j'aurais tort de douter qu'elle ne voulût bien prendre part à la grâce que le roi vient de me faire en me donnant 50.000 livres pour aider à payer une charge d'intendant général de ses bâtiments que S. M. m'ordonne d'acheter; mais, Monseigneur, ma joie est d'autant plus grande que le roi m'a assuré par mille marques obligeantes que mes services lui ont toujours été agréables, et je souhaite du meilleur de mon cœur que V. A. le puisse être aussi parfaitement de moi et n'oublierai jamais rien par mes services pour tâcher de le mériter. J'enverrai au premier jour à V. A. S. le devis et les dessins pour le bâtiment à faire au petit château de Chantilly pour votre appartement... » Condé était fort impatient de voir commencer le travail, et demandait instamment à Mansart de venir à Chantilly; Gourville pressait l'architecte, tout en expliquant ses retards : « M. Mansart vient de me dire qu'il n'est pas bien assuré de pouvoir aller jeudi à Chantilly, parce que M. le prévôt des marchands doit venir demain ici pour régler une place nouvelle que l'on veut faire pour la statue de M. de La Feuillade, qui doit se trouver en partie dans la maison de Mme Hotman, et ce n'est plus dans l'hôtel de

La Ferté. C'est M. Mansart qui en fait le dessin et qui le fera mieux comprendre à V. A. S. que je ne saurais faire... » (Versailles, 23 janvier 1685). — Autre lettre le 13 février : « M. Mansart m'a dit qu'il n'était pas encore assuré de pouvoir aller à Chantilly avant dimanche prochain, parce qu'il était arrivé depuis deux jours des choses pour lesquelles on lui demande des dessins; j'en ai parlé à M. le marquis de Louvois, qui m'a confirmé la même chose et qui m'a même parlé plus clairement en me disant que M. Mansart travaillait à des dessins des bâtiments qu'on doit faire à Maintenon, que le roi avait fort à cœur et au sujet desquels il lui demandait une grande diligence. » Aussitôt que les dessins de Maintenon seraient terminés, Mansart demanderait au roi la permission d'aller à Chantilly.

Nous connaissons les principaux entrepreneurs employés par Mansart dans la transformation du petit château : Jean Hardy, sculpteur; François Roger, menuisier; Duchesnoy, marbrier; Pierre Leblanc, peintre en bâtiments. On trouverait difficilement aujourd'hui la trace de leurs travaux, car, si l'appartement du Grand Condé a conservé la même distribution (l'antichambre, la chambre, le grand et le petit cabinet, la galerie des Batailles), la décoration a fait place vers 1720 au pur style Louis XV qu'on y admire encore de nos jours. Il n'est donc pas sans intérêt de reproduire quelques-uns des documents relatifs aux travaux exécutés en 1685 et en 1686. — Lettre de Richard à Caillet, Chantilly, 16 décembre 1685 : « Roger est venu il y a quelques jours à Chantilly pour prendre quelques mesures que M. Mansart voulait avoir pour régler les cintres du haut de l'appartement de S. A. S. et pour faire les profils des corniches... Il serait bon de savoir du sieur Duchesnoy, marbrier, si M. Mansart lui a donné les profils des chambranles de marbre qu'il faut qu'il fasse pour l'appartement de S. A. S... » — Gourville au Grand Condé, 2 juillet 1686 : « Le marbrier enverra vendredi le chambranle de la cheminée de la galerie, et lundi l'autre chambranle... Le menuisier a promis qu'il enverra vendredi la sculpture pour la cheminée de la galerie, une croisée et du parquet, et qu'il travaille à la cheminée du bout de la galerie. » — Richard, 11 août 1686 : « Roger, menuisier, est arrivé hier avec une voiture de menuiserie composée de tout ce qu'il faut de lambris pour achever la galerie de V. A. S.... Il m'a dit que M. Mansart trouve à propos de faire de stuc ce qui est au-dessus de la cheminée de la galerie entre la corniche et le cintre du haut... Roger dit qu'il lui faut encore dix ou douze jours de travail pour faire les cadres des dessus de porte du petit cabinet de V. A. S. » (aujourd'hui la grande Singerie). — 14 août : « Le menuisier a posé tout le lambris à hauteur d'appui de la galerie du côté de la petite cour; il commence à poser les pilastres. Maître Hubert (Hubert Simon, maître maçon et contrôleur des travaux) dit qu'il faut rompre toute la corniche de cette face de la galerie; elle n'avait pas été faite pour y mettre des pilastres, et il faut qu'elle fasse une saillie au-dessus de chaque pilastre pour en faire le couronnement, de même qu'elle est du côté du fossé. » — 16 août : « Je reçois la lettre de V. A. S. du 15. J'ai fait voir à maître Hubert ce que V. A. m'a mandé au sujet de la corniche de la galerie du côté de la cour; il m'a dit qu'il ne la fera pas rompre, mais qu'on ne peut pas s'empêcher de la repiquer pour la recharger de plâtre et lui donner plus de saillie qu'elle n'en a, et autant qu'il en sera nécessaire pour le couronnement des pilastres... Les charpentiers travaillent au cabinet

des armes au-dessus de l'Orangerie... » — 21 août : « Hardy travaille à faire les ornements de stuc au-dessus de la cheminée de la galerie... L'entrepreneur de la ménagerie (de Vineuil) est ici depuis deux jours; il m'a dit qu'il y demeurera quelque temps pour presser son ouvrage, qu'il trouve qui va bien lentement... » — 25 août : « Les deux chambranles de marbre que le marbrier devait envoyer pour les appartements bas (du petit château) sont arrivés ce matin, avec des pavés de marbre noir pour les vestibules de l'Orangerie... » — Le duc d'Enghien au prince de Condé,



PROJET POUR LA TRANSFORMATION DU PETIT CHÂTEAU
annoté par Henri-Jules de Bourbon, fils du Grand Condé). Rez-de-chaussée.

8 septembre 1686 : « Je vous envoie un menuisier, nommé Craquelard, pour entreprendre l'appartement d'en bas; il est fort expéditif et fort habile. Je vous envoie un peintre pour prendre les mesures du vestibule d'en bas pour y peindre des tableaux. »

Parmi les mémoires de travaux qui ont été conservés, il peut être intéressant de citer celui des ouvrages de sculpture exécutés par Jean Hardy dans l'appartement de M. le Prince; on se rendra ainsi compte de la décoration qui, de 1686 à 1722, a précédé celle qu'on admire encore aujourd'hui : « Dans l'antichambre (actuellement la salle des Gardes), avoir fait à une cheminée, en un rond, les chiffres de S. A. S. fleuronnés, contenant deux pieds de haut, et au-dessus du cadre une fleur de lys dans le milieu, d'où il sort des branches de fleurs toutes différentes, contenant six pieds et demi de pourtour;

« Dans la chambre, à la cheminée, avoir fait une frise contenant huit pieds et demi avec les deux retours, le tout enrichi de fleurs de lys, et des lys avec des lires d'Apollon, rinceaux de feuillages, rouleaux et feuilles d'acanthe dans le milieu et sur les onglets. A la même chambre, avoir fait un cadre carré contenant 21 pieds de pourtour, orné de deux ornements, savoir sur la grosse moulure avoir fait des fleurs de lys, et au pourtour des bandes carrées, et entre deux des fleurons, et sur l'autre moulure des raies de cœur refendues. A la corniche, avoir fait 16 pieds d'ornements ornés de feuilles refendues et fleurons entre deux. Aux chambranles de l'alcôve, avoir fait 40 pieds ou environ ornés de fleurs de lys, et entredeux de lys, et des branches de fleurs, et des rouleaux, rinceaux de feuillage sur la grosse moulure, et sur les deux autres avoir fait un cordon de laurier, et sur l'autre moulure, manière de coquille, des rouleaux et des fleurons entre deux à raison de 8 livres le pied, d'autant que le profil du susdit chambranle a 12 pouces de large;

« Dans le grand cabinet, à la cheminée, avoir fait un cadre ovale orné de feuilles de laurier et de graînes, contenant 18 pieds de pourtour; une frise de chêne et une couronne d'olive; aux quatre coins, des fleurs de lys et fleurons. Au-dessus des deux niches du grand cabinet, avoir fait 3 pieds et demi de gaudron et des fleurons entre deux; au-dessous, avoir fait deux cadres contenant chacun 8 pieds de pourtour;

« A la cheminée du petit cabinet, une frise ornée de trophées d'armes, de bouclier, de casques et carquois et autres ornements; à la même cheminée avoir fait un cadre rond orné de rouleaux, fleurons et graînes, contenant 10 pieds et demi de pourtour: aux quatre coins dudit cadre, avoir fait des branches d'olive;

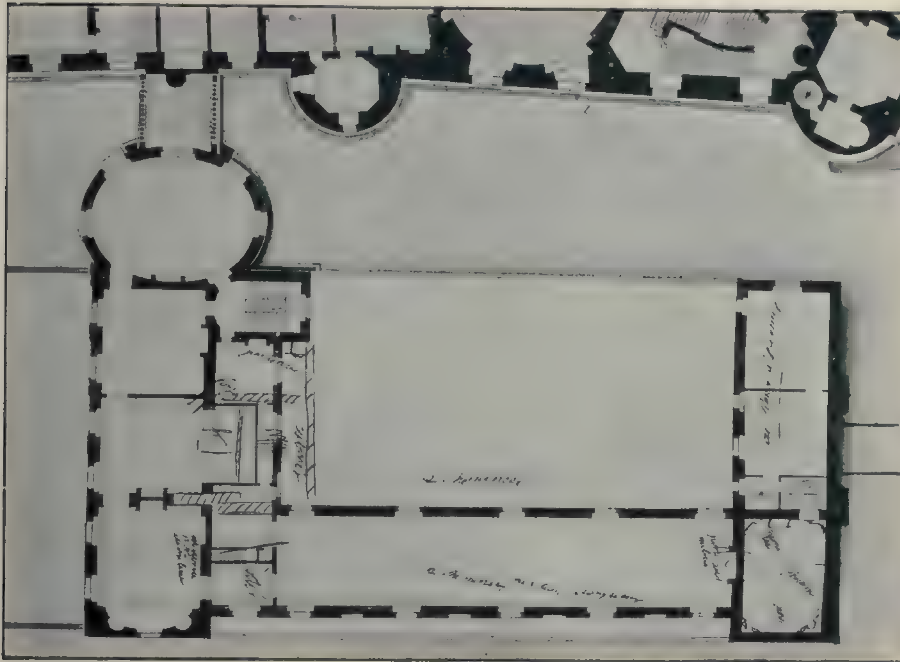
« A la cheminée de la galerie, avoir fait un cadre rond de pareille grandeur que celui du petit cabinet, enrichi de feuilles d'acanthe, de coquilles et de fleurons; une frise ornée d'une tête de Diane, ornée de trophées et festons de chêne; quatre branches de lys aux quatre coins;

« A la cheminée du cabinet du bout de la galerie, avoir fait un cadre carré, contenant 16 pieds de pourtour, orné de plusieurs ornements; une frise de feuilles d'acanthe et autres ornements, ornée de feuilles d'acanthe et de fleurons, rinceaux et feuillages, d'où naissent des branches de fleurs toutes différentes; à la corniche, avoir fait deux ornements, savoir des raies de cœur refendues et des petites feuilles d'olive entre deux, et au-dessous des auves et fleurons, contenant les deux ornements, ensemble 16 pieds;

« Plus avoir fait des trophées d'armes de pierre au-dessus de la porte de l'appartement de S. A. S. du côté du pont, lesquels trophées ont 8 pieds de long sur 4 pieds de haut, et fort riches. » — Le 8 août 1686, Claude Richard certifie « que le sieur Hardy, sculpteur, a fait ou fait faire les ouvrages de sculpture en bois et en pierre mentionnés aux cinq pages qui composent le présent mémoire », réglé à 896 livres; les ouvrages de sculpture faits par Hardy dans le même appartement en août, septembre et octobre, lui furent payés 340 livres le 8 avril 1687.

Le Grand Condé mourut le 11 décembre 1686, après avoir fait de Chantilly une véritable merveille, dont seules les planches de Pérelle peuvent aujourd'hui donner une idée. Moins de deux ans après sa mort, le rédacteur du *Mercure galant*

décrivait les beautés de Chantilly en relatant les fêtes données au Grand Dauphin par le fils du Grand Condé. Quelques passages de sa description donneront une image plus nette des travaux dont nous venons d'esquisser l'historique. En sortant du château par le jardin et le pont de la Volière, l'illustre compagnie entra dans le parterre de l'Orangerie : « On y voit cinq pièces d'eau avec leurs jets. Celle du milieu a pour pied une hydre, dont chaque tête vomit une quantité prodigieuse d'eau... De ce parterre, on entre (à droite) dans une île par un grand portique de treillage; à côté de



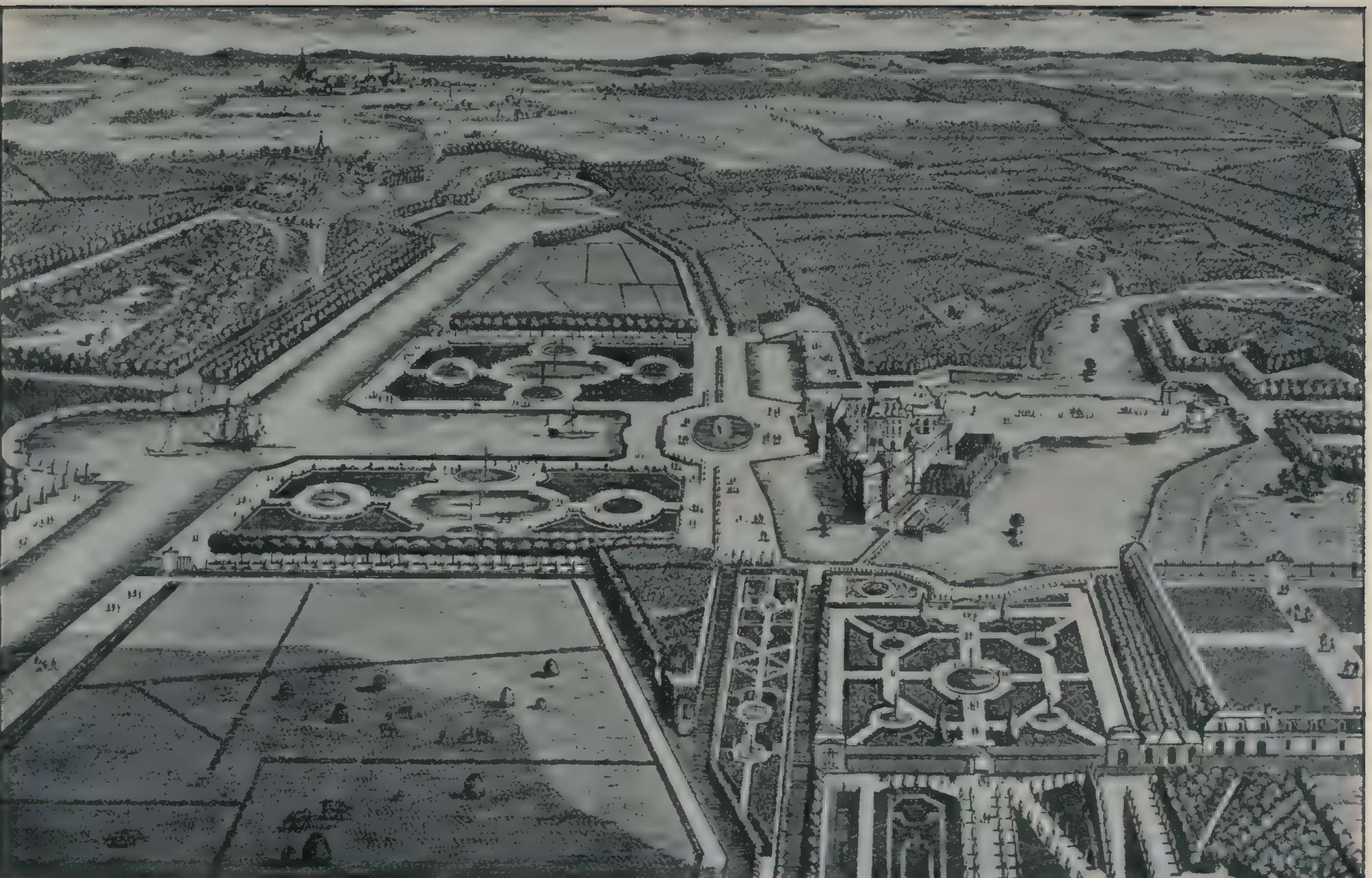
PROJET POUR LA TRANSFORMATION DU PETIT CHATEAU
(annoté par Henry-Jules de Bourbon, fils du Grand Condé). Étage.

cette île, il y en a une autre plus petite. Elles sont partagées par trois canaux. La grande est ornée de plusieurs allées, de grandes palissades, de deux grosses fontaines enfermées dans des portiques... L'extrémité de l'île est revêtue de pierre de taille. On y voit douze jets d'eau qui sortent d'autant de bassins, au-dessous desquels est une cascade de toute la largeur de la pointe de l'île et des deux canaux. Dans la petite île, il y a une fontaine au milieu; deux dragons de bronze semblent y combattre... A la pointe de l'île, un appartement de treillage, composé de quatre pièces, d'un travail très délicat. » Ces îles étaient comprises dans le petit bois, situé près du pavillon des Étuves, extrémité droite de la galerie des Cerfs, qui, de l'autre côté, était reliée à l'Orangerie par le pavillon d'Oronthée, devenu la salle de spectacle. En sortant du parterre de l'Orangerie par la grande arcade centrale de la galerie des

Cerfs, le Grand Dauphin « eut le plaisir de voir à la gauche, sur une hauteur ornée d'un bois vert, une cascade et une grande pièce d'eau avec trois gros jets, dix levées et autant de bassins à chandeliers. Il y a dans la face de la cascade cinq grands masques de bronze, qui vomissent une forte grande quantité d'eau, laquelle, tombant sur autant de coquilles à trois rangs, forme autant de nappes d'eau. On voit, au bas de la cascade, un grand bassin qui reçoit toutes ces eaux et d'où sortent plusieurs lances. L'architecture de cette cascade est fort correcte et consiste en plusieurs piédestaux. On y monte par deux allées en rampe qui forment des glacis de gazon tout à fait agréables». C'est la cascade de Beauvais ; elle a été conservée.

Continuant dans la direction du village, le Grand Dauphin vit les « Boulingrains », le bassin et la fontaine de la Tenaille, la Faisanderie, les jardins fruitiers et potagers, s'embarqua sur le canal Saint-Jean, et s'arrêta au bois de Lude : « Il y a plus de vingt allées différentes, dont la plupart ont des bassins et de grands jets d'eau au point où elles se coupent. Les principales mènent à la grande cascade... La tête est composée d'un demi-octogone d'architecture avec des termes, des piédestaux, des bassins, des animaux de bronze, des coquilles et des rocailles. Il y a, sur trois gradins de gazon, neuf bassins qui reçoivent l'eau de neuf grands vases. Au-dessous des gradins sont encore d'autres bassins, les uns sur les autres, au premier desquels est une grosse gerbe d'eau, faite avec tant d'art qu'on n'en a point encore vu de pareille... La cascade est toute remplie de gradins, de lances, de nappes, de bouillons d'eau et de marches sur lesquelles, et des deux côtés, l'eau se brise avec un murmure agréable. Après avoir formé une grande nappe de plus de 50 pieds de tour, elle se va précipiter dans un gouffre où elle disparaît pour entrer par dessous terre dans le canal qui lui est opposé. Au delà de ce gouffre sont quatre bassins avec un gros jet d'eau, qui, avec un glacis de gazon en tenaille, forment le pied de cette belle cascade. » Un peu plus loin, on vit « un carré dans le milieu duquel s'élève un grand rocher ; quatre grands jets d'eau en arcades partent des quatre coins, et vingt-quatre jets d'eau de 2 pouces de diamètre forment le pied d'un autre grand jet d'eau qui a au moins 60 pieds de hauteur ». Arrivées au pavillon de Manse, les embarcations s'engagèrent dans un canal transversal, par lequel elles gagnèrent les écluses et le grand canal.

Un autre jour, le Grand Dauphin se dirigea du côté de Sylvie. « C'est une espèce de petit château qui n'est composé que d'un appartement bas de quatre pièces, seulement percé en enfilade... On voit au delà un fort beau jeu de mail et un de longue paume ; en deçà, un grand manège, et à côté sont les jeux de l'arquebuse et de l'arbalète, avec de grands portiques d'architecture au milieu de grandes allées... Le labyrinthe est si rempli de détours qu'il est presque impossible de ne pas s'y égarer ; il est aussi ingénieusement imaginé que tout le reste de Chantilly... » Tout cela n'a guère changé, non plus que le grand degré de la terrasse du Connétable, près du château, ainsi décrit en 1688 : « Cet escalier est estimé de tous les gens de bon goût, tant pour sa beauté que pour sa grandeur. Ce sont deux façades que les paliers et les marches séparent en deux parties égales, ornées de six colonnes qui sont accouplées deux à deux. Du côté des marches sont deux grands rampans, qui, dans leur enfoncement forment chacun une grotte. Ces colonnes soutiennent une corniche d'ordre dorique, et dans chacune des niches il y a une figure pédestre. L'une représente Acis et



Vue générale de Chantilly, d'après Pérelle.

Galatée. Acis est dans l'attitude d'un amant qui regarde sa maitresse; il joue de la flûte. Galatée est représentée d'une manière qui fait paraitre combien elle a de plaisir à entendre les sons que rend la flûte d'Acis. L'autre figure représente Alphée et Aréthuse. Alphée est un jeune fleuve qui devint amoureux de cette nymphe en la voyant se baigner dans ses eaux; il est dans l'attitude d'un homme passionné, que l'amour oblige à la poursuivre. Aréthuse est représentée comme une personne saisie d'effroi, qui, ayant été surprise par le fleuve, prend ses habits et s'enfuit en demandant secours à Diane. Dans chaque grotte, ornée de rocailles, de joncs marins et de roseaux, est une grande figure représentant un fleuve accoudé sur un grand vase renversé. Au pied de cette figure est un dauphin qui porte un petit enfant. De dessous les pieds de ces quatre figures sortent trois nappes d'eau. Ces deux vases et ces dauphins en versent une grande quantité, laquelle, étant reçue dans une auge, forme autant de grandes nappes qui tombent toutes dans deux grands bassins, d'où sortent trois lances d'eau, et toutes ces eaux, jointes ensemble, se déchargent dans le grand fossé ». Le narrateur de 1688 dit ensuite quelques mots du « grand bassin qui est en face, où est la gerbe, des parterres qui sont aux côtés du canal, où les bassins sont au nombre de dix, de la montagne qui s'élève en glacis au delà du canal et que l'on nomme le Vertugadin... ». C'est la seule partie de l'œuvre de Le Nôtre qui ait été conservée dans toute son intégrité.

GUSTAVE MACON.

(A suivre.)



BIBLIOGRAPHIE

Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs, XVe et XVIe siècles, par Gustave Clausse. Tome Ier. — Paris, E. Leroux, 1900, gr. in-8°.

Les San Gallo furent une de ces familles comme le xve et le xvie siècle nous en montrent de si fréquents exemples, où se perpétuèrent pendant trois et quatre générations le nom et la célébrité des aïeux.

De 1445 à 1552, de Giuliano à Giovanni Battista, ils ne furent pas moins de sept, et écrire leur histoire, c'est toucher à presque toutes les branches de l'art : les uns, architectes, sculpteurs et ingénieurs, les autres, peintres et architectes, d'autres, sculpteurs et médailleurs.

Il fallait donc, au commencement de ce premier volume, consacré uniquement à Giuliano et Antonio le vieux, donner un aperçu sur les origines de la Renaissance en Italie, sur la situation de Florence sous les premiers Médicis, et sur celle de Rome sous les papes de la Renaissance. Après cette introduction, si détaillée qu'elle ne tient pas moins de cinquante pages, l'auteur passe à l'étude des deux premiers San Gallo qui se soient fait un nom, Giuliano et Antonio le Vieux, tous deux architectes et ingénieurs.

Le plan de l'ouvrage n'est pas, comme on le croirait, celui d'une simple biographie : M. Clausse a relevé et classé chronologiquement les travaux des maîtres dont il veut écrire la vie, et c'est en retraçant l'histoire de leurs œuvres qu'il les fait ainsi revivre à nos yeux ; œuvres extrêmement nombreuses, d'ailleurs, et éparses à travers l'Italie tout entière et où les constructions de palais et de basiliques ne figurent pas en moins grand nombre que les sièges de villes et les prises de forteresses.

Œuvres d'un intérêt d'autant plus captivant qu'elles sont, pour la plus grande part, parvenues jusqu'à nous et qu'elles ne peuvent, quand on a lu la belle étude de M. Clausse, qu'être admirées davantage.

Au Pays de Don Quichotte, souvenirs rapportés par Auguste F. Jaccaci, illustrés par Daniel Vierge. Préface d'Arsène Alexandre. — Paris, Hachette et Cie, 1901, gr. in-8°.

M. Jaccaci, ainsi que nous l'apprend dans sa préface notre confrère, M. Arsène Alexandre, est le directeur artistique de plusieurs « magazines » importants de New-York. Il eut l'idée de faire, en compagnie de Daniel Vierge, un voyage au pays de Don Quichotte, qui nous vaut cette collaboration pleine d'intérêt : d'une part un Américain jugeant avec finesse et pénétration les Espagnols, de l'autre cet illustrateur dont l'éloge n'est plus à faire et qui a nom Daniel Vierge.

C'est donc là un livre d'un charme rare et qui n'a pas besoin d'être recommandé, et la maison Hachette, qui a coutume, comme on sait, d'apporter le plus grand soin

à ses publications de luxe, a voulu, cette fois, se surpasser elle-même. Elle y a si complètement réussi que c'est avec timidité que je formulerai une seule réserve de détail : le papier « couché » est évidemment une invention fort précieuse quand il s'agit d'illustrations obtenues par la simili-gravure ; mais ici, il a joué, à mon sens, un mauvais tour aux dessins si légers de Vierge, dont le « trait » se perd et dont les noirs s'atténuent dans les glacés de l'enduit.

L'ancien trésor de l'abbaye de Silos, par Dom Eugène Roulin. — Paris, E. Leroux, 1901, in-fol.

L'abbaye de Silos est située dans la Vieille-Castille, à peu près à égale distance des villes de Burgos et d'Osma ; sa fondation remonte au xe siècle et, à travers des phases successives de décadence et de prospérité, elle s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Lors de l'abolition des ordres religieux en Espagne, en 1835, l'église de l'abbaye était en même temps église paroissiale, tous les objets destinés au culte furent sauvés. Mais, peu après, la dispersion de ces objets d'art commença, et à l'heure actuelle une partie est au Musée provincial de Burgos, et l'autre, après un long exode à Ségovie, à réintégré l'abbaye.

Dom Eugène Roulin qui fut, avec Dom Guépin, un des restaurateurs de Silos, après les expulsions de 1880, avait donc là un riche sujet d'études, et le bel ouvrage qu'il publie aujourd'hui ne manquera pas d'intéresser les archéologues.

Il a choisi pour les décrire, d'une part, toutes les pièces antérieures à la Renaissance (colombe eucharistique, étui arabe en ivoire, coffret arabe, retable en ivoire gravé, châsses limousines, main-reliquaire, etc.); d'autre part, une monstrance eucharistique du xvie siècle, et quelques objets du xviie et du xviiie siècle.

Seize planches en héliogravure et vingt figures dans le texte complètent l'ouvrage.

Histoire de la Musique. Hollande, par Albert Soubies. — **Almanach des Spectacles**, par Albert Soubies. Année 1899. — Paris, librairie des bibliophiles, 1900, in-16.

Notre collaborateur, M. Albert Soubies, poursuit activement la double tâche, si intéressante, qu'il s'est imposée.

Voici en effet que vient de paraître, illustré d'une spirituelle eau-forte par Lalauze, l'*Almanach des Spectacles* pour l'année 1899, et tous ceux qui ont eu l'occasion de se reporter à cette publication savent assez ce qu'on y peut trouver de documents précis.

En même temps, M. Soubies publie une nouvelle partie de son *Histoire de la musique*, où il passse en revue le développement de cet art en Hollande.

L'ouvrage est divisé en deux chapitres : l'un qui va des origines, assez obscures d'ailleurs, de la musique hollandaise jusqu'au xixe siècle, l'autre qui passe en revue le xixe siècle. Théoriciens et compositeurs, virtuoses vocaux et instrumentaux, chefs d'orchestre, facteurs d'instruments et éditeurs de musique, tout est étudié clairement et succinctement. E. D.

Les chefs-d'œuvre des musées de France, par Louis Gonse. — 1 vol. grand in-4°, Paris, Société française d'éditions d'art.

Un volume de Clément de Ris, les *Musées de province*, qui date déjà de trente ans,

voilà le seul ouvrage d'ensemble que nous possédions aujourd'hui sur nos collections départementales, dont un grand nombre contiennent cependant des œuvres remarquables, dont quelques-unes constituent des galeries de premier ordre, dignes d'être étudiées de près et dans le détail.

M. Gonse a voulu mettre à jour le travail du regretté Clément de Ris et placer sous les yeux du public un historique résumé de nos principaux musées, illustré par la reproduction des plus curieux d'entre les chefs-d'œuvre qu'ils contiennent. Son livre ne contient pas moins de 270 reproductions dans le texte, avec 26 héliogravures et 4 eaux-fortes.

Pourquoi ces dernières ne présentent-elles qu'un si mince intérêt d'art ? La gravure ne perd-elle pas toute raison d'être quand elle n'est pas excellente, et ne valait-il pas mieux s'en tenir aux héliogravures, qui sont ici presque toutes bien choisies et soigneusement tirées ?

On n'en peut, hélas ! dire autant des similigravures intercalées dans le texte, dont un trop grand nombre sont d'une regrettable insuffisance.

L'auteur nous dit que les musées de province contiennent 40 000 tableaux dont plusieurs centaines hors de pair. Ce dénombrement suffit à montrer quelle était l'immensité de sa tâche, et quelle serait l'injustice de ceux qui se hâteraient de lui reprocher des omissions. D'autres viendront, qui, par villes ou par régions, nous donneront des monographies complètes ; M. Gonse aura eu le mérite de leur avoir préparé la voie.

Mais comment s'empêcher d'exprimer un regret à l'adresse des éditeurs qui veulent tout mettre à la fois, texte et images, dans un seul volume ? Les reproductions ne peuvent manquer d'en souffrir ; quant au texte, il est sacrifié à l'avance. Ils sont rares les amateurs qui auront le courage de remuer et de lire d'un bout à l'autre un ouvrage qui pèse cinq kilogrammes.

En tout cas, ils n'en feront jamais leur livre de chevet ! A. M.

La Caricature et les Caricaturistes, par Émile Bayard. — Paris, Ch. Delagrave, 1900, in-fol.

Une gaie couverture en couleurs, par Louis Morin, tire l'œil vers ce livre, qui s'ouvre sur une préface de Léandre, illustrée par Léandre, plus gaie encore, et le texte de M. Émile Bayard, sans cesser d'être documenté, sait prendre, parmi tant de drôleries étalées à chaque page, le ton d'un narrateur érudit et léger tout à la fois, ce qui n'est pas banal...

En somme, à part le chapitre d'ouverture qui donne un aperçu sur la caricature aux divers temps et dans les pays divers, le livre est consacré tout entier aux caricaturistes du XIXe siècle, à ceux qui virent « en gai », à ceux qui virent « en laid », même à ceux qui virent « en haine », enfin à ceux qui ne virent rien du tout et essayèrent pourtant de caricaturer quelque chose !

De Daumier à Forain, de Gavarni à Caran d'Ache, de Monnier à Léandre, de Granville à Steinlen, de Grévin à Willette, c'est, pittoresquement évoqué, le rire de tout un siècle mort d'hier. Et c'est aussi, je crois, une des plus excellentes et des plus fructueuses leçons d'histoire de France que M. Émile Bayard donne, en cet ouvrage, à tous les grands enfants qui voudront le lire et le méditer.

Les grands peintres aux ventes publiques. II. Jean-François Millet, par Louis Soullié. — Paris, L. Soullié, in-4°, 1900.

L'auteur-éditeur de la collection des *Grands peintres aux ventes publiques*, nous avait déjà donné au mois de mai dernier un Constant Troyon, premier ouvrage qui nous fit bien augurer de la série annoncée des monographies du même genre. Dans un second volume, consacré à Jean-François Millet, nous retrouvons les mêmes qualités de soin et de précision.

La disposition est naturellement la même ; tous ces catalogues consacrés chacun à un peintre différent étant tous conçus sur un modèle uniforme et se présentant de la même façon.

L'auteur a voulu faire pour chacun de nos grands maîtres modernes un inventaire limité aux ouvrages ayant figuré dans les ventes, un véritable répertoire pratique, destiné surtout aux amateurs, aux experts, aux marchands, ou simplement aux curieux, et permettant de retrouver d'après une donnée bien simple, — les dimensions de l'œuvre, qui ne varient guère, et en tout cas beaucoup moins que la description, le titre ou autre élément de ce genre, — si tel ouvrage, tableau, pastel ou dessin, a passé en vente publique, soit une fois, soit plusieurs, et quels furent le vendeur, la date et le montant de l'adjudication ; souvent même le nom de l'acheteur est indiqué.

Enfin, à la description détaillée de chacun des numéros se trouvent joints tous les renseignements sur la provenance, les transactions particulières et autres détails, qui ont pu être recueillis.

Ce présent inventaire de l'œuvre de Jean-François Millet s'arrête au mois de mars 1900, mais il sera loisible à chacun de nous de le tenir aisément au courant, les vastes marges du volume appelant tout naturellement en notes manuscrites les indications nouvelles,

Il convient de louer M. Soullié d'avoir dressé avec une conscience aussi méritoire ces deux manuels précieux pour tous ceux, et ils sont légion aujourd'hui, qui s'intéressent au mouvement de la curiosité et des ventes en ce qui concerne nos maîtres modernes, si chèrement cotés. Souhaitons même réalisation pour les volumes annoncés comme devant suivre sous peu ; et n'oublions pas de signaler qu'en tête du catalogue on retrouvera la belle préface que Paul Mantz avait écrite pour le catalogue de l'exposition des œuvres de Millet en 1887. Avant d'arriver aux chiffres des enchères dont certaines eurent un retentissement exceptionnel, on relira avec plaisir les pages émues du critique jugeant définitivement l'œuvre et l'artiste.

M. N.

Le gérant : H. Goiin.

Évreux, imprimerie de Charles Hérissey

PAUL SÉDILLE[1]



J'ai dit que, durant son adolescence, il s'attachait aux caractères purement passionnels et dramatiques des objets. C'est au seuil de la jeunesse, à l'Ecole des Beaux-Arts, où il fut admis en 1857, c'est dans l'air élyséen qu'on y respire, au commerce des chefs-d'œuvre commentés par des maîtres, que se fit pour lui l'initiation proprement esthétique. Il y apprit à dégager des diverses expressions de la forme celle que j'ai signalée au début de cette étude, celle qui donne un sens au mot *beauté* dans chaque art et n'est sentie que par une élite. Je me souviens de l'occasion toute banale qui me permit de constater en lui ce stade décisif de son progrès naturel ; je dis *naturel* parce que, en art, chez l'élève qui a la vocation, l'apprentissage n'est, en réalité, que l'éveil méthodique et le développement discipliné d'un germe préexistant, dépositaire du talent et de l'originalité à venir, aussi impossible à changer qu'à suppléer s'il fait défaut. Comme j'étais allé le voir, un jour de liberté, nos yeux rencontrèrent dans son antichambre un manteau de laine souple négligemment jeté sur le dossier d'une chaise. « Ah ! me dit-il, en m'arrêtant par le bras, regarde : voilà des plis superbes ! le hasard a drapé ce manteau comme j'aurais voulu le faire. » Alors il commenta la noble harmonie de ces plis ; il analysa les éléments décoratifs qui en composaient la beauté. Il était donc alors en pleine possession du sentiment qui dirige la main du statuaire et la met au service de l'architecte soucieux également de prêter une physionomie à la pierre. Mais dans les édifices cette physionomie n'est plus humaine :

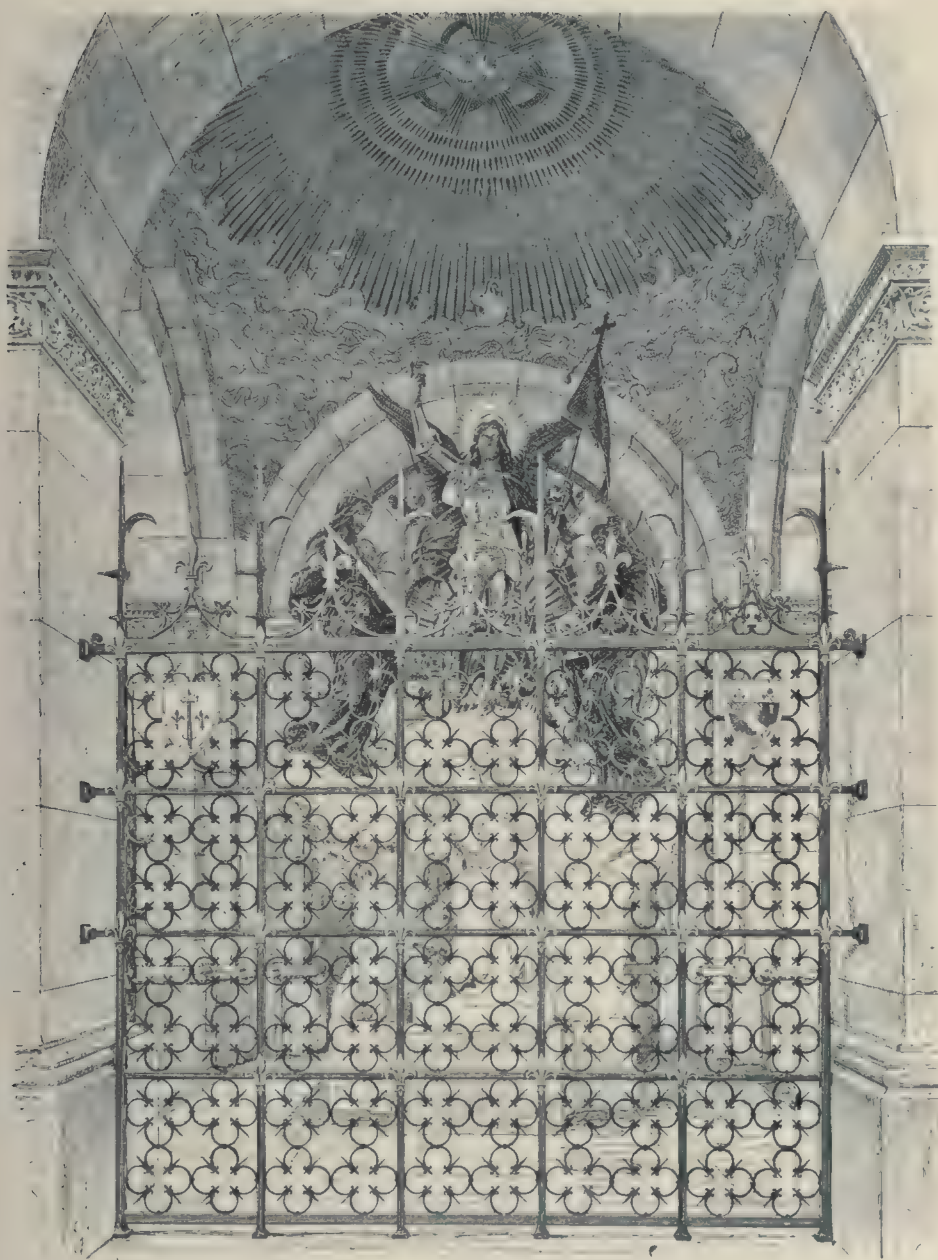
[1] Fin. — Voir la *Revue* du 10 février 1901, t. IX, p. 77.

elle ne l'est du moins qu'au même titre que l'expression d'une symphonie de Beethoven, par le lien qui rattache la plus haute espèce des vivants terrestres à quelque habitant inconnu d'un monde mystérieux aussi, plus élevé que le nôtre. Par le regard de l'artiste l'espèce humaine semble reconnaître dans la



Communs du chateau de Presles, appartenant au président Carnot

beauté une sœur lointaine jouissant d'une félicité sans trouble. On n'y voit pas trace, en effet, d'agitation, aucun signe d'émotion violente. Une belle forme exprime une vie supérieure et sereine. La contemplation du Beau dépayse l'âme, je veux dire ce qu'il y a en nous d'impondérable enchaîné à la pesanteur, pour l'entraîner sur le chemin sublime de sa patrie véritable : mais elle ne l'y introduit pas, elle ne lui permet que d'y aspirer. De là vient, sans doute, que l'admiration est une grave extase et qu'elle se mouille de larmes. Mais, si le Beau est surhumain par l'échelon suprà-terrestre de la vie qu'il exprime dans l'ascension universelle, il communique néanmoins avec



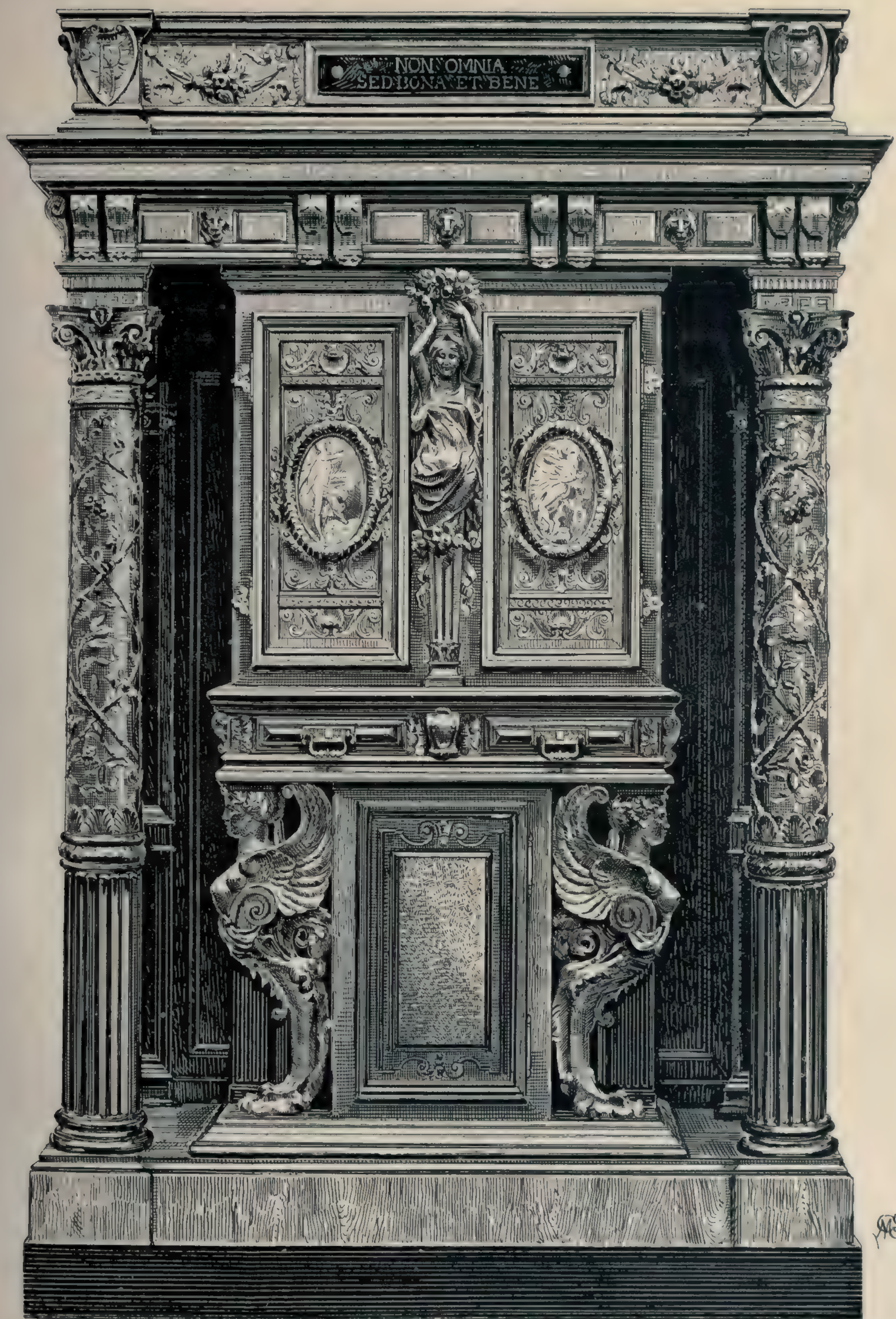
Grille du porche de la basilique de Jeanne d'Arc a Domremy

la terre, et ainsi sa nature participe de la nature humaine en la surpassant. Or la transition de l'une à l'autre s'opère par des degrés intermédiaires, par la *grâce* et par l'*élégance*. On sent déjà dans la grâce l'essor ; la forme y est ailée, allégée, et l'absence d'effort, l'aisance du mouvement y favorisent la fantaisie et le caprice. L'élégance est le passage de la grâce à la beauté : elle est plus sérieuse que la première par le sentiment qu'elle inspire de sa plus proche parenté avec la seconde. La grâce fait sourire en faisant oublier la faiblesse de l'aile par le charme du vol ; l'élégance ne sollicite plus le sourire, il semble que, plus élevée, un peu hautaine, elle fasse pressentir l'inaccessible région de la beauté [1].

Quels sont les rapports de l'architecture avec l'esthétique ainsi définie (ou plutôt indiquée) ? Il importe essentiellement de les déterminer pour être en état d'apprécier les mérites de Paul Sédille, pour entrer dans la plus intime intelligence de son idéal.

J'ai bien souvent causé avec lui des conditions de cet art qu'il avait reçu, plutôt que choisi, pour carrière ; il n'y sacrifiait point les autres, il les faisait, au contraire, contribuer à ses inspirations d'architecte. Cette contribution n'éclate pas toujours aux yeux, elle consiste souvent dans une influence éloignée et secrète. Il est à présumer, par exemple, que deux architectes musiciens, admirateurs passionnés l'un de Bach et l'autre d'Offenbach, ne sauraient être inspirés tout à fait de même dans la conception d'une cathédrale, mais la source de cette différence ne sera, certes, pas spécifiée par le seul aspect de l'édifice. L'influence du goût pour la peinture y pourra être évidente au contraire ; nous verrons clairement combien l'œuvre de Paul Sédille s'est ressentie de ce goût très accusé en lui. « La musique, lui disais-je dans un de nos entretiens, est l'art le plus indépendant : il peut, au gré du compositeur, s'affranchir de tout emprunt à la littérature, à la vie sociale et aux émotions qui en naissent. Elle est en cela plus favorisée que l'architecture. Un édifice quelconque est toujours adapté à quelque usage qui en prescrit les dispositions essentielles. N'est-ce pas un hasard si ces dispositions se prêtent justement aux exigences du goût esthétique, n'en contrarient en rien les règles ? Tu as toujours deux problèmes connexes à résoudre : satisfaire à une destina-

[1] Un article n'est pas un traité. Le lecteur m'excusera de résumer ici en style imagé les résultats d'une analyse minutieuse et précise que j'ai pu faire à mon aise ailleurs (*L'Expression dans les Beaux-Arts*) de ce que met spontanément l'artiste sous le mot *beauté*.



Meuble exécuté d'après les dessins de Paul Sédille

Figures par M. H. Allar. — Émaux d'après M. Luc-Olivier Merson.

tion d'ordre économique et pratique, et satisfaire aux préférences du regard. Or la solution du premier conditionne celle du second. Mais sont-elles nécessairement compatibles? L'une n'exclut-elle pas l'autre? » — « La question que tu soulèves, me répondit-il, est grave assurément, mais n'est point aussi embarrassante que tu parais le croire. D'abord elle n'est pas spéciale à mon art, elle est, par exemple, également applicable au tien. Le vers est l'habitation, construite avec des mots, d'un hôte qui s'impose d'avance, c'est-à-dire du sens même que l'arrangement des mots doit offrir, tout comme un édifice est l'habitation, construite avec des pierres, d'un hôte qui en exige une disposition conforme à ses vues. Ainsi le vers doit être, indivisément, utile par l'adaptation grammaticale des mots au sens qu'il exprime et beau, élégant, gracieux ou simplement correct par l'adaptation décorative de son rythme, de ses timbres et de sa rime à ce même sens prescrit d'avance, tout comme l'édifice doit être, indivisément, utile par une disposition de ses matériaux adaptée à sa destination, et beau, élégant, gracieux ou simplement correct par son rythme linéaire et ses tons adaptés également à cette destination. Le problème est le même et n'est pas plus insoluble dans un cas que dans l'autre. Pour moi, ajoutait-il, je le résous de mon mieux sans supercherie, je veux dire sans jamais plaquer arbitrairement l'ornementation sur la construction telle que la détermine son usage. Je m'impose pour loi d'en tirer parti pour le plus grand plaisir des yeux en subordonnant toujours aux divisions et aux proportions qu'elle requiert le motif de sa décoration, et cela ne m'est ni plus ni moins difficile qu'à toi de mettre d'accord le mètre et la rime d'un vers avec son sens. »

Cet argument *ad hominem* m'a frappé et fait réfléchir sur la conciliation de l'utile et du beau dans l'art en général. La nature en fournit le plus remarquable exemple dans le corps humain, modèle parfait d'architecture, car il ne s'y trouve pas un organe physiologiquement utile qui ne concoure par ses relations morphologiques avec les autres à former la beauté superficielle de leur ensemble ; ainsi toute la décoration du corps procède de l'appareil fonctionnel qu'il implique.

L'artiste, et spécialement l'architecte ne fait dans ses productions qu'imiter la nature dans les siennes ; aucun ne l'a mieux senti que Paul Sédille. Non plus qu'elle, il ne séparait la couleur de la figure ; il était soucieux, d'une part, de marier agréablement les tons des matériaux employés à ses édifices

autant que d'en bien ordonner les lignes et les reliefs, et d'autre part, de régler cette double harmonie sur les données du milieu, sur les conditions du site et du climat.

Il a été l'initiateur, en France, de la tendance de plus en plus accusée à introduire la polychromie dans la décoration architecturale.

Sur les soixante constructions dont il a fait les plans pendant sa laborieuse carrière [1], il y en a une vingtaine, particulièrement des maisons de plaisance, où il a pu donner libre cours à ses recherches de coloration par l'emploi judicieux et hardi à la fois des terres cuites et émaillées. Il fit aussi l'usage le plus heureux de la ferronnerie : maintes grilles et pièces ornementales de fer forgé exécutées sur ses dessins signalent à cet égard ses préférences et ses curieuses études mises au service de son goût novateur. Quelque matière qu'il emploie pour en faire un ornement d'architecture, il emprunte toujours ses motifs à la végétation naturelle et il dégage de celle-ci, avec une rare sagacité, les seuls caractères assimilables à cet art discret et fier, c'est-à-dire les seuls qui s'approprient à l'aspect monumental. Il crée de ces éléments mêlés et associés dans une harmonie savante une flore composite où sa fantaisie personnelle, dominée par sa profonde admiration pour l'art grec, fait éclore une grâce et une élégance tout ensemble très originales et très pures. J'entends ici par la pureté quelque chose de simple et de sobre comparable au vers de Racine qui se lit sans effort, car ces qualités engendrent la clarté pour l'intelligence. Toute forme décorative est un symbole, exprime un mouvement de l'âme vers l'objet transcendant dont le beau est le visage ou le verbe, et l'on conçoit que la lecture de cette expression soit plus ou moins facile dans la forme pour le regard qui la contemple. Ce n'est pas du premier coup que Paul Sédille a réalisé l'expression simple et sobre de son idéal. Il reconnaissait que l'exubérance de son imagination, au début de sa carrière, l'entraînait à enrichir et compliquer les données ornementales au préjudice de ces qualités classiques dont la jeunesse se défie toujours comme de freins à son indépendance. Il les a conquises sur la fougue juvénile à mesure que s'opérait en lui le progrès que j'ai signalé de la révélation du beau, à mesure qu'en lui le sens esthétique se substituait au sens dramatique. Il est mort en pleine conscience et en pleine possession du modèle intime qu'il avait longtemps élaboré pour l'imposer à ses

[1] Il a élevé 42 maisons, soit de rapport, soit de plaisance, en a transformé 16 et a fait la basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy.



La basilique de Jeanne d'Arc a Domrémy (vue d'ensemble).

constructions, et de toutes les ressources que lui avaient fournies son tempérament, ses recherches et sa féconde invention pour les y conformer.

Le catalogue de ses nombreux travaux offre à foison des exemples propres à vérifier mes précédentes appréciations de son talent. Je me bornerai à citer les plus probants sans entrer dans la discussion strictement technique de leur valeur, car je n'y ai aucun titre. Je rappellerai tout d'abord la construction des magasins *Le Printemps* refaits sur ses plans après l'incendie qui les avaient détruits en 1881, et celle de la basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy, commencée la même année, interrompue en 1883 et reprise en 1890.

Le magasin de nouveautés, qui est aujourd'hui un bazar, et l'édifice religieux représentent, quant au problème fondamental de la conciliation du beau avec l'utile, les deux pôles opposés de l'architecture.

D'une part, en effet, l'intérêt commercial exige, dans la disposition du magasin, l'emploi le plus économique de l'espace disponible pour l'étalage des marchandises et la commodité de la circulation pour la livraison et pour la clientèle, et en même temps l'aspect, tant intérieur qu'extérieur, le plus engageant possible. Le conflit entre l'utile et le beau y est aigu.

D'autre part, dans la conception d'un temple ce conflit est extrêmement atténué, réduit à son minimum. La distribution des parties affectées au service religieux et à ses dépendances est beaucoup plus élastique ; l'imagination de l'artiste, beaucoup moins entravée par les exigences d'ordre pratique, peut se donner libre carrière. Le beau, dans ce cas, échappe à la tyrannie de l'utile. Paul Sédille, je l'ai rappelé, acceptait cette tyrannie avec résignation comme une loi naturelle; il y trouvait même une attrayante occasion d'exercer son ingéniosité, mais combien il jouissait davantage d'en être affranchi, de n'avoir à satisfaire que les yeux et par les yeux les plus hautes tendances de l'âme ! Cette prédilection éclate dans la part qu'il a prise à l'établissement de nos Expositions universelles successives, où le souci de l'aspect décoratif a toujours dominé. En même temps qu'il y a déployé pour orner les installations confiées à son goût une fantaisie dont la grâce fut très remarquée, il y montra des œuvres d'une composition amoureusement étudiée et d'une élégance admirable. Notre Exposition dernière en offrait les plus remarquables exemples. On n'a pas oublié la cheminée monumentale exécutée sur ses dessins par la Manufacture Nationale de Sèvres ; ni non plus la porte en bois sculpté avec incrustations destinée au Musée Historique de l'Armée, l'édicule octogonal avec fontaine en céramique, la grille en fer forgé, ouvrages exécutés par MM. Bourgaux. Lœbnitz et Bergeotte, habiles interprètes de sa pensée si fertile et si neuve.



La basilique de Jeanne d'Arc a Domrémy (vue intérieure).

L'architecture, au sens étymologique du mot, est moins engagée dans ces compositions-là que dans celles des édifices mêmes qui les impliquent. Elle ne l'est plus en rien dans plusieurs œuvres de Paul Sédille, d'où la visée de l'utile est tout à fait absente et où l'architecte, faisant l'école buissonnière,

s'est donné la joie sans mélange de créer la forme pour elle-même, où elle ne rend, en réalité, aucun autre service que de plaire. Tels sont le magnifique vase en argent, exécuté par Froment-Meurice, pour être offert à l'Empereur de Russie, un meuble exposé en 1889, un vase en marbre, le tableau d'honneur en bois sculpté destiné à la Société centrale des architectes et le cadre en bronze de celui de la Société des artistes français. Sa passion du beau décoratif s'est, avec un succès de plus en plus heureux, satisfaite dans son art spécial par des recherches curieuses de céramique et de coloration, comme en témoignent, entre autres, les villas qu'il a construites à Montretout, aux environs de Marseille et à Auteuil. Il convient de citer encore un pavillon à Neuilly, et surtout le château de Boisrond, dans l'Yonne, où s'est déployée avec le plus de complaisance l'aile diaprée et gracieusement découpée de sa fantaisie.



Vitrail de la basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy

Un pareil affranchissement de l'imagination est une bonne fortune exceptionnelle pour l'architecte. Dans le *Printemps* surtout, les conditions d'utilité qui s'imposaient à lui devaient mettre le goût élevé de Paul Sédille singulièrement à l'épreuve. C'était, si je ne me trompe, la première fois qu'un grand édifice était spécialement construit en vue du commerce et du débit détaillé des marchandises. Il y fallait ménager le plus

de jour possible ; de là une réduction inusitée des surfaces murales et un aspect de lanterne plus facile à critiquer qu'à éviter. Il appartenait à l'ornementation de le rendre agréable en même temps que cette réduction lui refusait l'ampleur. Le problème à résoudre était redoutable. Paul Sédille s'en est tiré avec une rare habileté : quand on a sous les yeux les nombreuses études qu'il a faites des motifs de décoration suggérés à son génie inventif et artistique par la disposition essentielle de ce magasin, c'est une fine jouissance d'admirer de près dans mille détails charmants la fécondité et la délicatesse de son crayon. Je n'ai pas vu la basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy ; je n'en puis juger que d'après des photographies, des lavis et des aquarelles. L'effet du monument en plein air sur le ciel m'échappe donc ; mais j'ai pu du moins constater avec quelle savante habileté il a tiré le plus favorable parti d'inégalités de terrain qui d'abord paraissaient hostiles à la ferme assiette et à la majesté du monument. Cette majesté n'est d'ailleurs pas altière, elle s'assortit par une touchante alliance avec la grâce à la mémoire toujours jeune de la jeune héroïne à qui le monument est consacré. Il semble que l'artiste ait voulu se faire le joaillier de sa gloire, l'orfèvre de sa couronne céleste, tant il a embelli d'ornements lumineux et délicats



VITRAIL DE LA BASILIQUE DE JEANNE D'ARC A DOMRÉMY

cette basilique délicieuse. Tout y respire le triomphe de la pureté sanctifiant la vaillance : elle est bien ce qu'avait rêvé son auteur, le temple de la Patrie sauvée par la foi d'une vierge.

En terminant cette étude posthume sur Paul Sédille, je reconnais avec tristesse combien peu j'y ai pu rendre de ce que je pense, combien peu surtout de ce que je sens. C'est que le deuil, en creusant mon affection pour lui, me fait par là même pénétrer plus avant dans sa nature d'artiste ; or pour l'ami qui se fait juge de l'ami perdu deviennent plus douloureusement sensibles à la fois l'usure des mots, qui ont si longtemps servi, et l'inévitable banalité de leur signification conventionnelle qui vise toujours un genre ou une espèce, sans nuances distinctives entre les individus compris dans l'un ou dans l'autre.

J'offre du moins mon effort zélé à sa mémoire. Puisse le lecteur retenir de ces pages l'impression d'ensemble qui seule m'importe, à savoir que dans les voies diverses de l'Art, Paul Sédille a, pendant plus de quarante ans, avec un rare bonheur, fidèlement marché sur la trace et sous l'attrait du Beau !

Pulchra sequor était sa noble devise ; il ne l'a pas trahie.

SULLY-PRUDHOMME.





LE GÉNÉRAL LEJEUNE



STORGA, 12 janvier 1809. — J'ai été chez le prince (maréchal Berthier, prince de Neufchâtel) à midi. En sortant pour aller voir mon frère, M. S... (Stoffel) vient avec son frère me demander raison de l'affaire de Medina del Campo, et avant de rentrer, je me bats avec lui dans une chambre. Tous deux légèrement blessés [1]. Nous passons la journée avec Flahaut, je reprends mes pinceaux et nous faisons de la musique... A deux heures du matin j'écris la lettre au roi, au sujet du maréchal Lefebvre, je la porte à M. Marbot, avec ordre de partir de suite pour Madrid. J'écris une lettre pour Gracieuse...

« Je pars à midi pour Benavente avec tous mes camarades et nous faisons la route très gaiement. L'Empereur arrive à Benavente à six heures. »

[1] On trouvera cette affaire contée en détail dans les *Mémoires* du général Lejeune publiés par M. Germain Bapst.

Tout Lejeune tient dans cette page inédite d'un de ses carnets de notes : tout le soldat, avec sa ponctualité professionnelle, son ardeur irrésistible et la simplicité de sa bravoure ; tout l'artiste aussi, l'artiste dont la suprême joie était, entre deux batailles, de peindre le combat de la veille ou les sites pittoresques du pays conquis.

Car le crayon qu'il portait toujours en sa sabretache ne lui servait pas seu-



Bataille de Marengo

lement à lever par ordre des plans de retranchements à la barbe de l'ennemi, ou à dessiner pour l'Empereur des projets d'uniformes nouveaux[1]; il aimait à s'en servir pour lui seul, et on sent, à chaque chapitre de ses *Mémoires*, quelle était sa nature d'artiste. Bien plus, à lire certaines de ses pages enflammées, on a l'impression d'autant de tableaux et on peut difficilement trouver, dans ce genre, en même temps qu'une sobriété des plus appréciables, un arrangement aussi bien composé des détails et une description aussi claire de l'action principale.

[1] Les cosaques-lanciers (*Mémoires*, I, 641) ; les aides de camp de l'état-major général (*Id.*, I, 146), les gardes-aigles et l'ordre de la Toison d'Or (*Id.*, II, 31).

C'est qu'il sut toujours appliquer la sûreté de vue et de vouloir qui faisait le fond de son caractère, autant peut-être à ses talents d'artiste et d'écrivain qu'à ses fonctions d'aide de camp du major général ; c'est à cela que nous devons des œuvres intéressantes dont il ne faudrait certes pas s'exagérer l'importance, mais qui n'en offrent pas moins, avec un réel talent, un mélange pittoresque de précision absolue et de fantaisie spirituelle.

Lejeune avait gardé de ses débuts un souvenir charmant, et le premier



BATAILLE DE LA MOSKOWA (musée de Versailles).

chapitre de ses *Mémoires* s'ouvre sur un mot typique. A peine a-t-il pris le temps de dire qu'il était né à Strasbourg (en 1775) et que ses parents, originaires de Versailles, étaient revenus se fixer en cette dernière ville peu de temps avant la Révolution, qu'il ajoute : « J'avais déjà du goût pour le dessin. »

Et de raconter ensuite comment, un jour qu'il dessinait une vue du parc, une dame vêtue de blanc vint le regarder travailler. Le lendemain, la même dame, gracieuse et simple, l'interrogea et lui dit connaître sa famille. Le jeune artiste lui répondit en allemand — car, à son accent, il l'avait jugée Autrichienne — qu'il était honteux d'ignorer à qui il avait l'honneur de

parler. « Cette gaieté sembla lui plaire, » ajoute-t-il, « et elle me dit : Venez avec moi, mon petit ami, et nous ferons connaissance ; vous verrez des sites plus jolis que celui que vous dessinez. » Je l'accompagnai, et je vis s'ouvrir devant nous les deux battants des portes de Trianon. Les gens à la livrée du roi saluèrent avec respect et j'entendis prononcer les mots : « Votre Majesté ». Aussi étonné que le paysan qui portait Henri IV en croupe, je me



Bataille de Somo-Sierra

dis : « Cette dame est donc la reine, puisque le hayduc qui la suit et moi ne sommes pas le roi. » C'était, en effet, la reine Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche. Elle venait d'être si gracieuse que je n'éprouvai aucun embarras et je continuai à causer familièrement avec elle... »

Peu de temps après, c'était d'une bouche plus rude que le jeune écolier de dix-sept ans, enrôlé avec les étudiants de son âge dans la *Compagnie des Arts de Paris*, allait recevoir des encouragements. Au moment de partir pour la frontière, la compagnie défila devant la Convention nationale, alors présidée par Hérault de Séchelles, qui adressa à tous ces « héros en herbe », au nombre desquels on comptait Alexandre Duval, Jean-Baptiste Say, Friant, etc.. une allocution enthousiaste. « Il était l'ami de mon père, » raconte Lejeune, « il



Heliog Arents

LE GÉNÉRAL BARON LEJEUNE

d'après une miniature de G. Guérin

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp L. Fort

me chercha dans le premier rang où ma taille m'avait placé et s'adressant à moi : « Et toi, mon jeune ami, tes armes seront comme celles de tes compagnons, le rempart de la patrie, et bientôt tes pinceaux et leurs écrits nous retraceront vos victoires. »

Cette péroraison n'était peut-être pas un chef-d'œuvre de rhétorique correcte, mais elle contenait une prédiction qui n'allait pas tarder à se réaliser. Lejeune, successivement sergent au premier bataillon de l'Arsenal, aide de camp du général Jacob et lieutenant-adjoint du génie, fut, au retour des campagnes de Hollande (1794-1795), appelé au dépôt de la guerre à Paris.

Il a raconté comment, à la suite d'examens sévères, il obtint le grade de capitaine du génie et fut attaché au général Alexandre Berthier, alors ministre de la guerre, avec lequel il fit la campagne d'Italie. C'est au retour que Lejeune écrit pour la première fois cette courte et expressive phrase, si souvent répétée depuis : « Je m'occupais de peinture... » Il s'agit ici sans doute de la mise en œuvre des documents rapportés d'Italie, d'où devait sortir sa *Bataille de Marengo*.

Il ne nous appartient pas de suivre pas à pas la carrière du soldat : nul mieux que lui, d'ailleurs, n'était capable de la retracer comme il le fit dans ses *Mémoires*. C'est là justement ce qui fait l'originalité de Lejeune. Non seulement il peut écrire, comme après Tilsitt : « Je repris mes pinceaux avec bonheur, et je fis graver plusieurs de mes dessins », mais il ne perd jamais l'occasion, au cours de ses campagnes, de visiter les artistes célèbres, et de voir les musées. « C'est ainsi, écrit-il au moment de son séjour à Vienne après Essling, que je pus donner quelques instants au plaisir de la peinture chez le vieux Casanova, peintre de batailles, longtemps célèbre à Paris et retiré à Vienne où il illustrait les guerres des Autrichiens chez les Turcs ; chez l'habile graveur Mansfeld qui me prêta ses burins ; chez les princesses de Staremberg, Czartoriska, Trautmansdorff, Batthiany, etc., qui avaient des albums pour lesquels on mettait à contribution tout ce que notre état-major avait de poètes et de dessinateurs... » A Madrid : « Après la revue, nous allâmes visiter le palais du roi, ses tableaux admirables de Raphaël, de Murillo, de Velasquez... »

Et ce qu'il y a de piquant, répétons-le, c'est de voir ces pages tranquilles immédiatement précédées et suivies de récits de batailles. Un des exemples les plus curieux est celui-ci : Au cours de sa mission en Tyrol, il eut à

réprimer plusieurs séditions ; il raconte une de ces répressions particulièrement sanglante, et ajoute ces lignes dont le contraste double le charme : « Le lendemain, j'allais m'asseoir sur les hauteurs, dans les ruines d'un antique château-fort de quelque riche seigneur suzerain de ces montagnes. Un tilleul de trente-cinq pieds de circonférence enfonçait ses racines colos-



Réception aux cantonnements de l'armée anglaise

sales dans les fentes du rocher, à l'entrée de ces ruines, où il semblait être le vénérable survivant de ceux qui les avaient habitées six siècles auparavant. Assis à l'ombre de ce vétéran de la vallée, je pris une vue de ce pays admirable. En redescendant en ville, j'appris que les révoltés, comptant sur la parfaite connaissance qu'ils avaient du pays se disposaient à venir nous surprendre la nuit pour nous égorger. »

Ce contraste, il s'en rendait compte et le recherchait sans le provoquer. Avant d'être pris par les Espagnols, il visita l'Alhambra de Grenade où son

ami et camarade de la *compagnie des arts*, le général Franceschi, avait été enfermé. Ce dernier était mort avant de regagner la France où il laissait une jeune veuve inconsolable. Vingt tableaux qu'il avait crayonnés sur les murailles retraçaient les différentes phases de sa captivité. Lejeune les copia fidèlement, ainsi que les élégies qui les accompagnaient, et fit parvenir ces précieux souvenirs à la veuve du général qui mourut après les avoir contemplés.



Le premier passage du Rhin
(partie gauche du tableau, musée de Versailles).

Enfin il faut l'entendre raconter, au cours de sa captivité à Palmela, avec une joie non dissimulée, comment le commissaire anglais Robert Boyer lui fit passer une collection complète de couleurs étiquetées avec soin et de tout ce qu'il pouvait désirer pour écrire et pour peindre. « Ce cadeau me fut très précieux, ajoute-t-il, et je m'empressai de lui exprimer toute ma reconnaissance en représentant pour lui le moment où j'avais été fait prisonnier, avec la physionomie des brigands tels qu'ils étaient encore bien présents à ma mémoire. Je retrouvai dans cette occupation un peu de tranquillité d'esprit ; car l'art de la peinture est si attrayant que j'ai su apprécier dans ma triste captivité son immense ressource. » C'est d'ailleurs la dernière fois que

Lejeune nous entretient de son art avant la fin de son livre ; désormais les campagnes de Russie et de 1813 ne lui laissèrent guère les loisirs de peindre[1].

La caractéristique des tableaux militaires de Lejeune, c'est la précision du détail. Tout en galopant, au cours d'une action, pour porter des ordres, il se pénètre admirablement du cadre. La bataille terminée, il en établit un



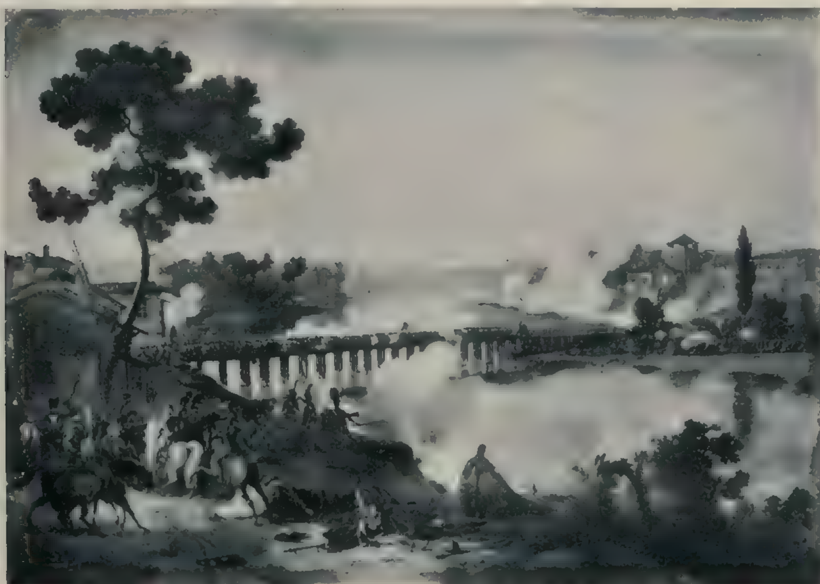
L'ATTAQUE DU CONVOI (musée de Versailles).

croquis sommaire, où viendront prendre place, par la suite quantité de petits épisodes, cueillis çà et là, tous « d'après nature ». Le souci de la vérité lui fait rechercher les portraits et il sait toujours introduire dans sa toile un bon nombre des acteurs principaux du drame qu'il retrace.

Voici comment le critique du Muséum Central des arts en l'an X parlait du tableau de la *Bataille de Marengo* :

[1] Le général Lejeune ne fut pas le seul officier des armées impériales faisant de la peinture : le général baron de Baeler d'Albe, le colonel Faber du Faure, le comte Alexandre de Laborde, le colonel Langlois, ont laissé des œuvres d'un grand intérêt témoignant d'un réel talent.

« Tous ces épisodes ont de l'intérêt, une intention philosophique, un but moral ; tous présentent des traits caractéristiques du soldat français et de l'ennemi qu'il avait à combattre. L'œuvre du citoyen Lejeune, élève de Valenciennes, capitaine au corps du génie, lequel s'est trouvé à cette immortelle journée en sa qualité d'aide de camp du général en chef Berthier, réunit tous ses suffrages. Les artistes ont reconnu dans son auteur un talent distingué. Les militaires, glorieux témoins de la scène retracée sous leurs



Le pont de Lodi (musée de Versailles).

yeux, en ont avoué la parfaite exactitude, ont reconnu les principaux personnages qui l'animent et ont attesté la fidélité scrupuleuse du peintre historien. De leur côté les amateurs éclairés payent au citoyen Lejeune un tribut d'éloges non moins mérités. Ils l'applaudissent, ils le félicitent d'avoir assez estimé son art pour ne pas lui sacrifier la vérité ; d'avoir arrêté son plan, distribué ses personnages, moins comme il eût été à désirer qu'ils le fussent pour l'effet général de la composition que comme ils étaient en réalité et surtout d'avoir conservé assez de sang-froid et de présence d'esprit dans l'action pour s'assurer de la fidélité de ses souvenirs. »

Et en effet comment le public d'alors n'aurait-il pas été ravi, lorsque au

milieu d'une action claire et vivante il pouvait reconnaître les figures des grands acteurs du drame ? — Sur le devant, le Premier Consul, précédé par le colonel Duroc, et suivi des généraux et officiers, Lannes, Murat, Lauriston, Eugène de Beauharnais, Lefebvre-Desnouettes, Lemarrois, etc. Au centre, le général Alexandre Berthier, son frère César, ses aides de camp du Taillis et Laborde renversés sous leurs chevaux tués, Bruyère, Arrighi et Lejeune



BATAILLE DU MONT-THABOR

lui-même, monté sur un cheval gris; il ramène des officiers qu'il vient de faire prisonniers ; au fond à gauche, Desaix tombe mort dans les bras du fils du consul Lebrun. Au centre de la colonne hongroise, le général Loch est fait prisonnier. Au second plan la cavalerie de Kellermann chargeant les Autrichiens de concert avec la garde consulaire et le 12e hussards commandé par le chef de brigade Fournier [1].

L'empereur donna l'ordre de graver ce tableau, ce fut Coiny qui en fut chargé [2].

[1] Plus tard le général Fournier-Sarlovèze.

[2] On souscrivait chez le citoyen Oudinot, notaire, rue de l'Université : les épreuves avant la lettre étaient de 30 francs.

Dans la *Bataille de la Moskowa*, la scène représente le second assaut livré par Caulaincourt et ses cuirassiers. L'infanterie du général Gérard gravit la colline sous la direction du général Grand, près duquel on voit Lejeune monté sur un cheval gris. Au centre Murat indique le point d'attaque au général Belliard. Plus en avant c'est Berthier rendant son épée au général russe



Bataille d'Aboukir

Sokereff prisonnier ; près d'un arbre, le général Pajol blessé. A gauche Eugène de Beauharnais se réfugie dans un carré d'infanterie. Sur le devant, Larrey panse les blessures du général Morand dont le frère meurt à ses côtés. Lariboisière se tient près de son fils mortellement blessé, auquel l'Empereur fait porter par son frère la croix de la Légion d'honneur. On rapporte le général Montbrun qui vient d'être tué.

Ce ne sont pas des descriptions que nous venons de faire : ce sont des énumérations seulement, qui prouvent quel souci de la vérité Lejeune apportait dans la mise au point de ses tableaux. Le « d'après nature » est pour lui une condition nécessaire et il nous l'avoue plusieurs fois implicitement.

Ainsi, pour l'*Entrevue des deux Empereurs sur le Niémen*, où furent jetées les bases du traité de Tilsitt : « J'étais monté, dit-il, dans un petit bateau que j'avais placé de manière à voir sous leur plus bel aspect les rives du fleuve couronnées de monde et l'ensemble de cette scène mémorable. J'en fis un dessin qui fut gravé depuis. »

Et plus tard, à propos de la bataille de Somo-Sierra, il parle de ce site



Le bivouac d'Austerlitz
partie centrale du tableau (musée de Versailles).

admirable qui devait lui fournir le sujet d'une grande composition : « J'y plaçai, ajoute-t-il, tous les épisodes qui m'avaient frappé pendant le cours de cette glorieuse matinée où la Providence me sauva. »

Le site en effet est pittoresque : de distance en distance des piliers de pierre aux armes d'Espagne marquent la route occupée par nos troupes qui se divisent à droite et à gauche pour attaquer l'ennemi retranché sur la hauteur, encore en partie enveloppée des brouillards que les détonations de l'artillerie vont dissiper, — au premier plan l'Empereur, le maréchal Victor, MM. de Turenne et de Ségur blessés ; au fond la charge héroïque des lanciers

polonais lancés par Montbrun et commandés par les comtes Krosinski et Koscietulski.

Outre Somo-Sierra, Lejeune nous a donné plusieurs autres sujets pris dans la guerre d'Espagne : le *Siège de Saragosse* dont il a fait dans ses Mémoires un récit si attachant, beau commentaire du 33e et dernier bulletin de l'armée



LES FRÈRES BERTHIER

d'Espagne où il est fait mention de sa bravoure et des deux blessures qu'il y reçut ; une *Escarmouche avec les guérillas* dans laquelle notre héros, après avoir failli être fusillé et pendu, est fait prisonnier par le chef Don Juan Padaléa, surnommé El Medico, qui avait été frappé par l'espèce de circonstance miraculeuse qui avait préservé ses jours ; puis sa *Réception aux cantonnements de l'armée anglaise*, où il avait été conduit par la horde sauvage, sans vêtements et monté sur un âne, et qu'il ne quittait que pour être mené sur un ponton ; la *Bataille de Chiclana* et enfin l'*Attaque du convoi* par le général Mina, près de Jalinas, dans la province de Biscaye.

Ce dernier tableau qui est au musée de Versailles a malheureusement poussé au noir; mais il en existe une aquarelle pleine de fraîcheur qui rend parfaitement cette composition où, avec ses défauts ordinaires, Lejeune donne la mesure de son talent de metteur en scène. L'action se déroule dans un superbe paysage classique. Le convoi se composait de trois mille personnes, tant malades que blessés ou prisonniers et d'un grand nombre de familles de distinction, françaises et espagnoles, qui venaient de la cour du roi Joseph et rentraient en France. Dans les trop nombreux épisodes



Un orage dans le jardin du musée de Toulouse

qui se déroulent au premier plan, on remarque à gauche le général Mina débouchant du bois où il se tenait en embuscade; près de la voiture qui contient les dames de la cour, le comte de Beaumont faisant un rempart de son corps à la marquise de la Manca et à ses enfants; M. Deslandes, secrétaire du roi Joseph, tué en défendant sa femme, les prisonniers anglais refusant de se servir des armes que les Espagnols leur tendent.

Cette composition attira tellement la foule au Louvre que la police y avait placé, non seulement des gardiens du musée, mais des gendarmes.

Nous ne pouvons songer à décrire tout l'œuvre du peintre, mais le lecteur nous en voudrait de ne pas passer rapidement en revue ces pages d'histoire.

Dans le *Premier passage du Rhin* (23 septembre 1795). Lejeune a voulu reproduire la première victoire des Français en pays étranger. Là il nous

montre les généraux de la République : Kléber, Lefebvre, Dejean, Damas, et par opposition une légion d'émigrés « les Bolpaches de Rohan » pris les armes à la main, que les soldats sauvent de la peine de mort en les revêtant de leurs propres uniformes. L'imagination hardie et féconde de Lejeune qui cherche des effets loin des sentiers battus se donne carrière dans sa



LA CHASSE

Bataille de Lodi où Berthier, Masséna, Lannes entraînent la tête de colonne sur le pont balayé par le feu de l'ennemi.

La *Bataille du Mont-Thabor*, d'un ton général excellent, où l'on distingue les carrés formés par Kléber assaillis par une nuée de Turcs et d'Arabes — et où les troupes en mouvement sont indiquées avec une vérité et un ensemble qui vous font assister à l'action. — Mêmes qualités dans la *Bataille d'Aboukir* et dans la *Bataille des Pyramides*.

Lejeune a fait quatre aquarelles représentant les quatre phases d'Auster-

litz, mais son tableau du *Bivouac de l'Empereur, la veille de la bataille*, très largement traité, est le document le plus intéressant.

L'Empereur se réchauffe devant un feu. Il interroge des paysans par l'intermédiaire de Lejeune qui lui sert d'interprète. Derrière lui sont le maréchal Berthier et Bessières ; à leur côté Roustan, le mameluck de l'Empereur,



La pêche

étend une fourrure sur un peu de paille ; derrière lui sont les voitures et la garde de service.

Une partie de ces tableaux ne furent entrepris ou achevés par Lejeune qu'après la campagne de 1813 où il avait repris ses pinceaux : « Je ne trouvais plus, dit-il, dans la carrière des armes la récompense du zèle et des sacrifices que m'imposait l'honneur de défendre la France... J'étais jeune encore, mon énergie n'était point usée et je me sentis heureux de pouvoir donner un libre essor à la passion que j'avais toujours eue de repro-

duire les choses qui excitaient mon enthousiasme... Rentré à Paris, la peinture devint ma seule occupation et le désir de me distinguer dans cette voie si délicate et si pleine d'intérêt devint l'unique objet de mon ambition. »



LE FILS DU GÉNÉRAL LEJEUNE

Déjà classé à Paris comme le peintre historien de nos campagnes, il recueillait les affectueux conseils des célébrités d'alors, principalement de David. « N'ayant pas comme tant d'autres, écrit-il, à faire de la peinture pour pourvoir aux besoins de la journée, la crainte d'entrer dans trop de détails ne m'arrêtait jamais. Un jour je m'en excusais, en regrettant d'avoir mis trop de temps à mon travail, et David pour me rassurer me répondit : « Ce qui est fait vite est bientôt vu et ne supporte pas un long examen. » Excellent précepte que Lejeune eut bientôt l'occasion de répéter aux jeunes artistes de l'école des Beaux-Arts de Toulouse.



UN OFFICIER DE MARINE

Nous ne nous dissimulons pas le grave défaut de la méthode de Lejeune. Dans une bataille, il n'y a qu'une action commune faite de mille incidents particuliers; or, si cela se raconte successivement, cela ne se peint pas d'un coup. Le narrateur peut glaner les épisodes ; le peintre doit choisir « l'instant à peindre », comme l'auteur dramatique « la scène à faire », et tâcher que le détail ne vienne pas encombrer la scène et distraire le spectateur du sujet principal.

Par son constant désir de faire entrer dans un cadre la plus grande partie de ce qu'il avait vu pendant le combat, Lejeune amoindrit souvent l'effet en divisant la scène outre mesure.



Bruyères,
colonel du 4e régiment de hussards

Ne nous plaignons pourtant pas trop de ces détails qui nous sont infiniment précieux et dont nous trouvons les commentaires dans ses *Mémoires*. Mais Lejeune n'a pas été seulement un peintre de batailles, il est même à regretter que ses paysages, toujours animés de figures spirituellement saisies et bien vivantes, ne soient pas plus nombreux. Une *Foire aux chevaux dans un village du Midi* où les types sont finement observés et rendus et l'*Orage dans le jardin du musée de Toulouse*, d'un ton chaud et vigoureux, nous montrent que l'élève de Valenciennes faisait honneur à son maître.



Brigadier de l'artillerie légère (Consulat)

Son *Entrée de Charles X à Paris*, du musée de Versailles, est intéressante

comme document, mais l'a moins inspiré qu'une bataille.

Lejeune fit aussi le portrait. Il n'est pas banal, celui des frères Berthier où il les représente à cheval sur le champ de bataille, Alexandre, général de division, donnant des ordres à ses deux frères Léopold et César, généraux de brigade qui se détachent sur la fumée de l'artillerie dont les pièces se voient en second plan.



Jacquinot, 1er canonnier de la garde des Consuls

Il apporte dans *La Pêche* et *La Chasse* la note sentimentale et romantique qui sévissait alors : le sabreur a déposé son uniforme, c'est un mari très tendre qui se représente chassant et pêchant, avec sa jeune femme, née Clary, la nièce du roi Joseph. Il n'est plus question de Gracieuse.

S'il peint un officier de marine, c'est à son bord, dans une pose byronienne et entouré d'accessoires. Quand il fait le portrait de son fils, à l'âge de six ans, sur un cheval à bascule, au moment de finir la tête, il se laisse emporter par sa fougue, le cheval hennit en foulant à ses pieds les pantins couchés sur le champ de bataille et l'enfant, un sabre à la main, est enveloppé dans les plis du drapeau dont la hampe est déchiquetée par les balles.

Comme aquarelliste, il n'est pas moins habile : ses études d'artilleurs et de dragons et le portrait du colonel Bruyères ont été admirés aux dernières expositions rétrospectives.

Ce serait une chose bien curieuse d'illustrer Lejeune écrivain par Lejeune peintre. Parmi les illustrations qui s'imposeraient, nous en retiendrons une en particulier : elle représente un cosaque qui tient une lance des deux mains comme pour repousser un assaillant, et dont le cheval piétine un

soldat renversé à terre. Cette image, nous la placerions entre les pages 42 et 43 du tome premier où nous lisons ce qui suit : « Le roi de Bavière ne voulut pas me laisser partir de Munich sans me faire conduire chez les frères Sennefelder, qui venaient de découvrir les procédés de l'imprimerie lithographique.

« Leurs résultats me parurent incroyables ; ils désirèrent que j'en fisse un essai. Je m'arrêtai quelques heures de plus pour faire avec leurs crayons un croquis sur l'une de leurs pierres et je leur remis ce dessin. Au bout d'une heure, ces messieurs me renvoyèrent la pierre avec cent épreuves de mon croquis, ce qui me surprit extrêmement. J'emportai à Paris cet essai ; je le montrai à l'Empereur ; il saisit à l'instant même tous les avantages que l'on pourrait tirer de cette précieuse découverte et il m'or-



Roux, brigadier au 5e régiment de dragons



Roux, brigadier au 5e régiment de dragons

donna d'y donner suite. Je trouvai dans le principe peu de personnes disposées à me seconder, et d'autres soins m'appelèrent bientôt ailleurs. Ce ne fut qu'en 1812 que la lithographie fut établie en France et qu'elle commença à recevoir des perfectionnements auxquels les premiers inventeurs étaient loin de s'attendre. J'ai eu l'honneur d'en avoir apporté le premier essai. L'épouse du ministre du trésor, Mme la comtesse Mollien, qui a beaucoup de talent, a été l'une des premières à faire connaître le parti que l'on peut tirer de cette invention. »



Un cosaque (lithographie).

Ceci était écrit au milieu de l'année 1806, sept ans après la découverte d'Aloÿs Sennefelder, et signifie tout simplement que le général Lejeune fut le premier introducteur de la lithographie en France : aussi M. Henri Bouchot, le savant historien de la lithographie, a-t-il placé le *Cosaque* en bon rang parmi les incunables de cet art.

Lejeune avait montré le procédé à Carle Vernet et à David qui partagèrent son enthousiasme ; seul, Denon, directeur des musées impériaux, s'y montra hostile; mais, en 1811, au retour d'une de ses campagnes, quel ne fut pas l'étonnement de Lejeune en trouvant celui-ci plus que converti à la lithographie, vantant les résultats de cet art merveilleux, l'enseignant aux *belles madames* d'alors et laissant entendre qu'il en était l'introducteur et le propagateur en France !

La pierre originale, rapportée de Munich par Lejeune, fut offerte par lui à M. Joly, elle appartient maintenant à M. Fouque qui l'a présentée à la dernière réunion des sociétés de Beaux-Arts des départements.

Brillant homme de guerre, chroniqueur spirituel, historien d'une rare

justesse de vision, artiste novateur, le général baron Lejeune, cet amateur si distingué, a encore d'autres titres à notre grande estime. Appelé en 1830 au commandement militaire de la Haute-Garonne, il se fixa à Toulouse et y accepta la direction de l'école des Beaux-Arts et de l'Industrie. Il devint même maire de Toulouse dans des moments difficiles, où il sut ramener le calme et mériter l'estime de tous. Aussi, quand, le 29 février 1848, il mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, son cortège funèbre fut-il suivi d'une foule immense, désireuse de témoigner ses regrets à cet homme d'esprit et de talent qui était aussi un homme de cœur.

En somme, l'œuvre de Lejeune restera, non seulement pour ses qualités propres, mais aussi à cause des sujets qu'il a traités et des documents qu'elle contient. En glorifiant certaines pages de l'épopée napoléonienne avec la sincérité de l'artiste qui y a joué son rôle de soldat, il élève les cœurs vers l'idée de patrie incarnée dans l'armée et l'on peut dire que son pinceau comme son épée ont bien mérité du pays.

FOURNIER-SARLOVÈZE

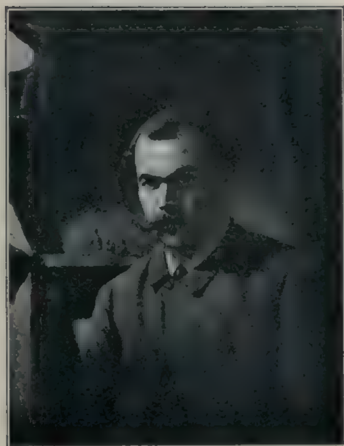




ARTISTES CONTEMPORAINS

EVERT VAN MUYDEN

PEINTRE-GRAVEUR



Une des belles récompenses du jury de la gravure à l'Exposition universelle est allée à Van Muyden. On s'étonna bien un peu de rencontrer, là-bas, dans un petit coin perdu des galeries, en exil, ce parisien de Paris, originaire de Hollande et citoyen Suisse, dont les estampes forcent l'attention ; mais ce sont là maintenant aventures communes chez nous, et d'ailleurs le voisinage de Florian et de Mathey-Doret, helvètes aussi, non moins parisiens, constituait à Van Muyden une société très digne. Le premier moment de surprise passé, on convenait généralement que ce coin de Suisse n'était pas si dénué ; que de très louables histoires y appelaient les gens, et que, somme toute, l'heureux Van Muyden n'avait point été si mal servi par le hasard, qui l'isolait ainsi, l'encadrait de graveurs de reproduction, et lui fournissait une situation presque unique dans la cohue, celle d'être seul, de son espèce, en une place.

Rien n'est banal en lui, ni l'origine, ni le point de départ, ni l'arrivée surtout, et les clichés ordinaires ne peuvent servir à noter les étapes de cette existence, d'ailleurs paisible. Ses parents ne sont point pauvres, comme ceux de *tous* les autres artistes ; il n'a point à lutter pour faire de la peinture, puisque, bien au contraire, son père l'y pousse, et que, à peine sorti de l'atelier



CAVALERIE ALLANT AU CHAMP DE BATAILLE (FRÉDÉRIC LE GRAND)

Gérôme à Paris, il court le monde pour barbouiller des toiles sous l'œil paternel. Naturellement il a horreur de la peinture, puisqu'elle est obligée, qu'il faut suffire aux commandes, et laisser son pinceau repasser sur les mêmes poncifs. Van Muyden est nerveux, mais il n'est pas femme, et je puis bien dire qu'un quart de siècle nous sépare de ce temps. De l'Italie, où il fait le séjour obligatoire, il ne retient guère que les vivants croquis des hommes ou des bêtes rencontrés, rien des musées ni des maîtres, ou à peu près rien. Il ne trouve pas, dans le pinceau et la toile, l'instrument congruant à sa perception nerveuse et hâtive des êtres ; il en souffre, mais tout de même il est contraint au dessin, à la ligne, il s'est « dextérisé » à un point rare ; il n'est plus le peintre timide, retenu, pénible, mais un équilibriste



PANTHÈRE NOIRE

jonglant avec les poses, les allures ; son œil s'est appris à décomposer les mouvements comme l'appareil instantané le meilleur. Voilà pour l'origine et le point de départ.

L'arrivée? Lui-même la conte volontiers, elle est amusante. Evert Van Muyden vient d'Italie à Paris pour illustrer un livre, et, comme si quelque travail latent se fût opéré en lui à son insu, tout à coup, de même qu'une fièvre nous tombe, il est pris par la passion de l'eau-forte. Pour l'ordinaire, de si brusques engoûments ne durent guère ; l'homme qui avait lu Baruch et s'en extasiait, ne continua pas sa vie durant à lire Baruch. Van Muyden lui, une fois le cuivre touché, ne le quitte plus. Il ne lui paraît pas que jamais il ait pu ne pas connaître cet admirable outil de peintre, de poète, vibrant sous la main comme la corde d'une merveilleuse viole, rendant parfois plus qu'on ne lui confie. Personne ne le dirige, il va d'instinct, stupéfait de ce qu'il trouve, et s'il consent à tirer des épreuves d'état, il n'y cherche qu'un renseignement même pour le travail à continuer, sans autre souci. Physiquement ses nerfs éprouvent une jouissance à la résistance du métal ; ceci le change de la mollesse flasque du pinceau, et de la cuisine grasse ; il égratigne : et chez les gens où quelque neurasthénie artiste s'est logée, l'extrémité des doigts, les ongles ont joie de s'étendre et de griffer.

Voilà donc une vocation à la fois de corps et d'esprit bien curieusement révélée. Mais elle s'affirme vite en maîtresse assez impérieuse pour ne rien tolérer à ses côtés. La peinture est si totalement et implacablement abandonnée que, vu la brusquerie du changement, les temps amers apparaissent ; on vivait de la peinture ; l'eau-forte, c'est le luxe, le contentement, le bonheur, mais ces belles choses ne se monnayent pas. Ce sont des heures touchantes et non sans tristesse, où la foi sert de bien-être. Rien ne peut à présent détourner l'artiste de sa passion.

Ces croquis d'Italie, autrefois jetés au galop sur le papier, pour se faire la main leste, c'est aujourd'hui la mine de sujets tout neufs où l'on puise. Peut-être Van Muyden a-t-il, à ses débuts, l'hésitation du procédé ; on sent que, livré à lui-même, il ignore le secret de se borner : il pousse trop loin. Et puis tout en restant bien personnel, il a évidemment des idéals parmi les artistes d'auparavant; son *Tigre dévorant*, une de ses premières œuvres, c'est, si l'on veut, un peu du Barye ou du Delacroix, et le cadre, l'entourage, l'ambiance, si l'on ose dire, c'est le paysage de la *Martyre chrétienne* de

Delaroche. Certes ! Van Muyden, esprit plein de liberté, n'a pas copié les maîtres, il a seulement retenu un motif, à la façon des prix de Rome en musique, lesquels nous servent, sans le penser, un grand air de Wagner ou de Saint-Saëns.

Une chose plus curieuse, et que sûrement Evert Van Muyden ne sait pas — et ne peut pas savoir —, c'est combien il tient par certains sujets, par sa philosophie, par une façon ingénieuse et naturaliste d'entendre les êtres, à un graveur allemand du commencement de ce siècle, un contemporain de Napoléon, le graveur Klein. Tout à l'heure nous dirons les sujets chers à Van Muyden ; les mêmes sujets inspiraient Klein. L'œuvre de Van Muyden est comme un *Thiergarten* spirituel et ironique, où les bêtes nous sont un enseignement drôle ou triste. Klein nous dit les mêmes animaux dans les postures quelquefois identiques, mais sans ironie et sans malice. Entre ces deux hommes, séparés par un siècle tout à l'heure plein, il y a les diversités de snobisme, de dandysme artistique obligé. L'un est commencement, l'autre fin de siècle. Celui-là, Klein, est un dessinateur lourd sans aucune grâce, sans recherche de couleur, mais très exact ; celui-ci, Van Muyden, n'a pas moins d'exactitude, mais il y joint le brio, l'entrain, et la coloration la plus divinement nacrée, blonde, joyeuse, qui soit. Au cas donc où Van Muyden aurait vu Klein, il ne lui aurait rien pris, même rien demandé ; car, ce que Klein fait en Allemagne, Van Muyden le prend à Rome; les chevaux harnachés, encombrés, de Klein sont Bavarois; ceux de Van Muyden sont ou bien Romains, ou bien Suisses. Resteraient les



TIGRE DESCENDANT A LA RIVIÈRE

vieilles voitures que Van Muyden a faites et qu'il n'a pas inventées ; or il ne les a pas demandées à Klein. C'est par hasard que deux tempéraments, d'ailleurs si loin l'un de l'autre, si divers manifestement, ont à ce point décrit les pareilles histoires.

Cependant il existe toute une série de sujets que Klein n'a jamais tentés, et qui sont le triomphe personnel d'Evert Van Muyden : les lions, les tigres, les singes.



Le rire (premier état).

Pour composer ses planches de lions ou de tigres, Van Muyden ne sourit pas ; le félin l'a subjugué par je ne sais quoi de troublant et d'attirant dont les nerveux se défendent mal. Il aime manifestement ces fauves, car si prompt soit-il à l'ironie, jamais il ne songe à les mettre en posture ridicule. Les *Lion et lionne se caressant*, de 1885, une des premières planches du graveur, c'est l'idylle à vrai dire, un tableau sentimental qui nous sera remontré en 1893, dans une forme nouvelle. Montant très haut sa philosophie des espèces, Van Muyden en arrivera à comprendre très bien les appétits cruels de ces bêtes ; il nous laisse le droit de deviner, sous la gazelle palpitante, qu'un tigre mâchonne avec des airs entendus, la loi inéluctable des transformations. Les

lions que voici guettant une caravane du haut des rochers, sont-ils autre chose qu'une œuvre de nature très simple, et que vraisemblablement nous admirerions si nous la savions comprendre ? Ces réflexions sous-entendues sont enveloppées dans la plus jolie, la plus douce phraséologie de dessin, de tons, de moyens qu'on puisse. Deux tigres boivent à une mare après une orgie de massacre : ils ont des attitudes de prêtres sortant du sacrifice.



Une Romaine

Les singes plaisent moins, parce que l'occasion qu'ils offrent de plaisanter a de la banalité. Depuis Granville, le pauvre animal affublé d'un chapeau haut de forme, fait plutôt pleurer que rire. Il y a eu Chardin au siècle dernier, il y a eu Monginot de notre temps, Van Muyden s'y est laissé prendre, mais il y est moins lui qu'ailleurs. Pour les menus, pour les ex-libris, quelques petites égratignures données à gauche ou à droite, au membre du jury, à l'épicier, le singe est supportable : il n'en faut point abuser. Je ne mets pas dans le nombre des singes ridicules l'admirable planche des *Singes se pouillant* (1885), une des estampes les plus savoureuses de Van Muyden, celle-là est d'une vérité exquise, et la matière dont elle est conçue tout à fait de premier ordre, comparable au *Battant de porte* classique.

Les singes exceptés, et par-ci par-là quelque cigogne arrangée drôlement pour un menu, toute l'*animalerie* de Van Muyden est grave, pieuse, pleine de respect. Il a pour le jeune éléphant ou le vieux cheval la considération distinguée qu'il réserve aux fauves. Il préfère certainement le libre seigneur du désert, mais il trouve à la bête domestiquée, à l'esclave, d'autre intérêt.



LIONNE À L'AFFÛT

Je disais que ses chevaux rappelaient ceux de Klein, avec leurs bâts, leur charge énorme, et leurs attitudes soumises et résignées. Van Muyden le penseur a voulu nous faire toucher l'antithèse entre le sauvage et le civilisé ; tout, dans son œuvre, tend à cette constatation chère à Guillaume Tell. Les très jolies planches des armées sous Louis XV, celles non moins soignées et soulignées de l'armée suisse, notent la déchéance du coursier. Le commentaire



UNE VILLE PERCHÉE

graphique de Van Muyden va comme au rebours de la tartine littéraire de Buffon. Parfois le « noble animal » aperçu par l'artiste pose sa tête sur le dos d'un âne son compère, et tous deux rêvent. Ils aiment mieux cela que faire du bruit, de l'écume, ou hennir à la trompette guerrière des dragons suisses.

Ce ne sont que des demi-esclaves, ces taureaux romains dont Van Muyden nous a révélé les luttes brutales, les défis, ou le calme repos. Avec les lions ou les tigres, le taureau de la Camargue enthousiasme l'artiste ; là encore, il trouve quelqu'une de ces raisons de manifester en faveur de grandes lois naturelles inconnues de nous, mais qu'il soupçonne admirables. Le poème de la destruc-

tion nous est chanté ainsi, comme la fatalité, comme l'obligation dernière. J'ai déjà dit en quelle langue souple, harmonieuse et ensorcelante ces chants de Lucrèce nous sont dits. La série des taureaux est chez Van Muyden tout à fait supérieure : l'estampe du *Défi*, dans les tonalités grises, avec son ciel, son paysage, ses bêtes dans la demi-teinte chaude, est un chef-d'œuvre. Là les taureaux ne sont que le prétexte ; lorsqu'ils se seront bien éventrés, le paysage n'en restera pas moins très beau, c'est toute la morale du poème.



LION ET LIONNE (premier état).

On le voit, cette carrière d'artiste, carrière subite on peut dire, et inopinée, ne se contente pas de virtuosité, de ragoûts, d'habileté plus ou moins appréciables dans les esquisses ou les rendus ; Evert Van Muyden a voulu son métier très facile, très dompté, et nous en pouvons écrire sans peine toutes les pensées. Alors, s'il a pris l'animal pour objet de ses études, c'est que bien des choses restaient à en dire que les prédécesseurs n'avaient, pour ainsi parler, ni soupçonnées, ni devinées. En réalité Van Muyden n'a franchement copié que les formes extérieures ; où son art s'exerce tout entier, c'est dans les sentiments qu'il prête aux choses, dans la poésie dont il les pare. Et l'on comprend la

discipline de son imagination, s'il nous montre les lions dans le désert ou le tigre dans la jungle, sans les y avoir vus jamais. Ce qu'il sait du fauve, il l'a appris au Muséum, où le libre fils du Sahara est en cage comme un poulet. La transposition du ton, le haussement de la gamme est œuvre d'intuition, de reconstitution créatrice. C'est Raffet composant *Oued-alled* sur un simple récit de bataille, dans l'ignorance absolue du pays qu'il montre, et que cependant il reconstitue avec une vérité troublante.



Portrait de M. Alfred van Muyden
(père de l'artiste), 1818-1898.

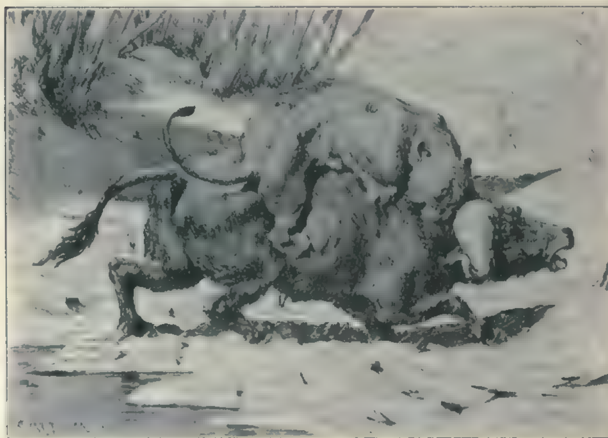
Le dessin à la plume est devenu pour Van Muyden une forme de sténographie iconographique — ah ! les vilains mots ! — et il a voulu le contraindre assez pour que la pose instantanée fût saisie au vol et fixée. De là, tant d'expressions inédites dans les gestes, tant de trouvailles dans les allures. Un tigre vu de face s'écrase, se *flâtre* pour sauter sur une proie, c'est je crois la première tentative de cette pose ; d'autres l'eussent prise sur un chat avec un *détective*, van Muyden a la plume qui lui vaut mieux, il le dit, et il l'en faut croire.

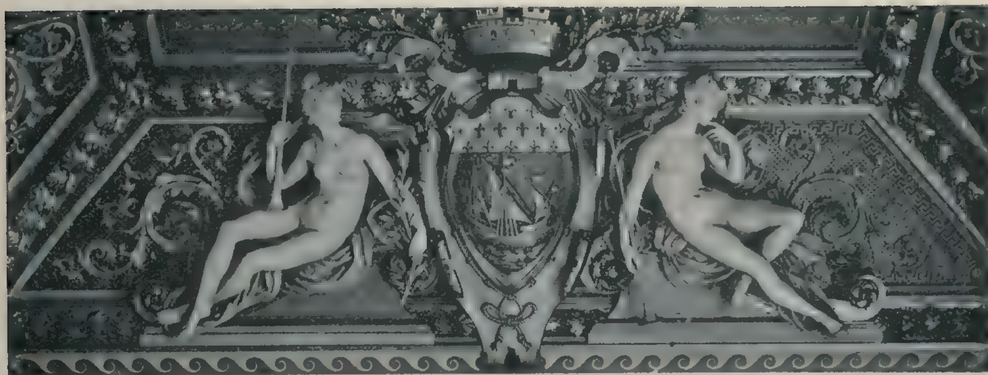
On s'accorde à trouver moins intéressants les portraits d'homme ou de femme de son œuvre, parce que précisément le travail un peu menu de la plume s'accuse sous la pointe et s'exerce au détriment de la pensée. Il fait un peu morne la physionomie des vieux maîtres, même lorsqu'il se représente lui-même, et le travail prédomine trop. Aussi bien le portrait est-il, chez lui,

l'exception et presque la singularité. Une tête de femme, gravée par Van Muyden dans l'extrême finesse, est tirée en deux tons ; elle ne prend aucune qualité de cette recherche ; en noir elle reste charmante.

Si maintenant, attaquant le côté maniaque des amateurs, des curieux, je m'étendais sur les états de planches, les remarques, les tirages uniques. les raretés, les subtilités, j'en aurais long à dire. Van Muyden a ses fervents, ses marchands, ses prêtres. L'un de ceux-ci, troublé par les hauts problèmes de nature invoqués par l'artiste, s'est détourné des tigres, et s'est jeté dans la religion du végétal. Toutes croyances sont respectables, comme tout art est noble. Evert Van Muyden a le grand respect de son art ; il lui a tout sacrifié, il ne songe qu'à lui, et ne procède que de lui. Mais on l'a toujours vu s'abstraire de la cuisine un peu mercantile imaginée par certains, et servie aux gogos naïfs à gros frais, sous les noms les plus multicolores. Il l'en faut sincèrement louer; la médaille d'or que le jury de gravure lui décerna s'adressait au moins autant au caractère de l'homme qu'à son talent d'artiste, tous deux égaux d'ailleurs.

Henri BOUCHOT





L'HÔTEL DE VILLE DE PARIS[1]

LA GRANDE SALLE DES FÊTES ET LA GALERIE LOBAU



ÉALISER un décor luxueux et riant, un cadre à la fois magnifique et aimable, résumer dans la conception générale les meilleures traditions de l'art français et rester très moderne dans les détails, employer pour l'exécution un nombre considérable de sculpteurs, d'ornemanistes, de peintres et imprimer à ce vaste ensemble un cachet harmonieux — tel était le programme qui s'imposait pour la décoration de la grande salle des Fêtes. Il était impossible d'éviter toute erreur dans une entreprise aussi considérable. Il n'a fallu que quelques années pour la mener à bonne fin. N'est-ce point déjà un réel tour de force ? Que l'on songe aux longs tâtonnements, aux recommencements que nécessita l'achèvement de la Galerie d'Apollon à laquelle la salle des Fêtes fait tout de suite songer. Certes au Louvre on eut l'idée de confier la direction des travaux décoratifs à Lebrun. Mais le sort ne voulut point que le projet de Louis XIV et de son peintre conservât l'unité que nous souhaitons aujourd'hui pour toutes les

[1] Troisième article. — Voir la *Revue* des 10 octobre et 10 décembre 1899, t. VI, p. 281 et 475.

œuvres de ce genre. L'*Apollon vainqueur du serpent Python* ne s'harmonise pas avec les cartouches de *Diane* et de *Morphée*, du moins suivant les principes de « l'esthétique nouvelle ». Qui a jamais songé à en faire la remarque ou à s'en montrer choqué ?

La salle des Fêtes est bordée à ses deux extrémités, dans le sens de la



F. Barrias. Scènes de fêtes (grande salle des fêtes : coupole du portique nord).

longueur, de portiques communiquant avec les salons d'entrée. Du côté de la rue Lobau règne une élégante galerie percée de baies livrant le jour du dehors ; du côté de l'escalier des fêtes dont le développement correspond exactement à la longueur de la salle, s'ouvrent une série de portes cintrées séparées par des pilastres et surmontées par une sorte de triforium ou de galerie basse percée d'arcades surbaissées. Les coupoles et demi-coupoles du portique nord sont décorées de *Scènes de fêtes* dues à M. F. Barrias. Devant les petites murailles du fond sont placés deux marbres gainés, d'une noble

exécution classique : l'*Horace* et la *Lesbie*, de M. Guillaume. Après un coup d'œil à cette sorte d'antichambre, nous entrons dans la salle.

Ses dimensions énormes ne nous permettent point tout d'abord de distinguer nettement ses parties constitutives. C'est au premier moment une confusion d'ornements en stuc trop blanchâtres, de dorures insuffisamment



F. BARRIAS. — SCÈNES DE FÊTES (grande salle des fêtes : coupole du portique nord).

patinées, de peintures trop fraîches. L'économie générale est néanmoins d'un bel équilibre. La voûte se divise en cinq plafonds rectangulaires, entourés de cadres richement ouvrés et dorés. Celui du centre, le plus vaste, est l'œuvre de M. Benjamin Constant : *La ville de Paris conviant le monde à ses fêtes*. Dans la facture et le dessin on sent déjà que le maître s'achemine vers l'art qu'il a fait triompher avec son superbe plafond de l'Opéra-Comique. La ville de Paris, figurée par une belle jeune femme, une Parisienne, n'ayant pour tout sceptre que son éventail, passe dans les nuages pourprés, assise à l'arrière

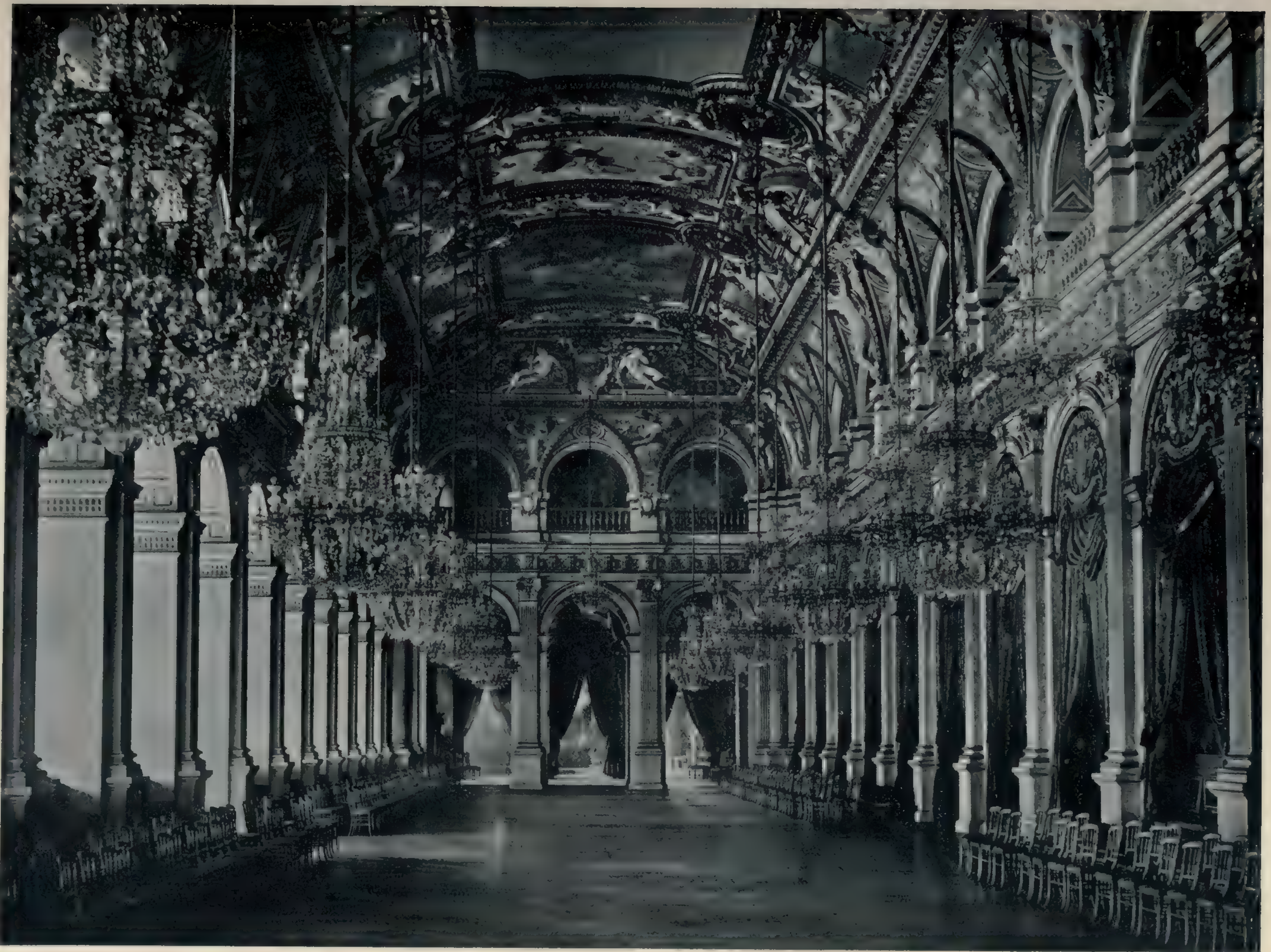


WEERTS. — FLANDRE ET PICARDIE (voussure de la grande salle des fêtes).

de son bateau d'un rouge vif, rehaussé d'ornements d'or Louis XV. Quatre jeunes filles tiennent les rames et fendent d'un beau geste rythmique les nuages enflammés, tandis que, placé au gouvernail, le génie de la Liberté aux ailes déployées semble le pilote de la barque céleste. Page charmante, d'une ordonnance très simple et très claire, où M. Benjamin Constant a mis quelque chose de la grâce voluptueuse des derniers Vénitiens.

La *Ville de Paris* est flanquée de deux petits plafonds de M. G. Ferrier (au nord les *Parfums*, au sud les *Fleurs*), lesquels sont voisins des plafonds de MM. Gervex et Morot placés chacun aux extrémités de la salle. M. Gervex (côté nord) allégorise *La Musique à travers les âges* en deux ou trois épisodes étagés habilement. Pour faire pendant, M. Aimé Morot a exécuté du côté sud un plafond représentant *La Danse à travers les âges*. Le peintre met en scène les phases les plus caractéristiques de la chorégraphie. Sur des nuages gris ressortent les costumes des seigneurs et des nobles dames Louis XIII et Louis XV, esquissant pavanes et menuets, tandis que dans la partie supérieure du plafond, le ciel s'enflamme autour des costumes déjà moins colorés de l'ère romantique ou tout à fait moroses de l'époque contemporaine. Un charmant accord de teintes s'établit de la sorte, grâce à une adroite convention qui peut passer pour une véritable trouvaille d'artiste.

Autour de ces cinq toiles plafonnantes, l'ornementation se développe avec somptuosité. Les voussures des quatre côtés renferment des figures allégoriques représentant les anciennes provinces françaises : la *Flandre* et la *Picardie* (au nord), par M. Weerts ; le *Berry*, la *Champagne*, la *Bretagne*, la



La grande salle des fêtes

Bourgogne, l'*Auvergne*, la *Lorraine* (à l'est), par M. Ehrmann ; l'*Algérie*, le *Lyonnais*, le *Languedoc*, la *Gascogne*, la *Provence*, la *Guyenne*, série de séduisants panneaux d'une touche ferme et gracieuse à la fois, par M. Humbert ; enfin la *Normandie* et le *Comté de Nice* (au sud), par M. Milliet. Remarquez que chaque côté est en somme décoré par un même artiste ; c'est une tentative d'unification, et non la seule que nous aurons à signaler. Ces figures sont placées deux par deux et alternent avec des cariatides, des groupes d'enfants et de personnages décoratifs. Nous devons forcément nous contenter d'une brève énumération de ces œuvres sculpturales. Les cariatides sont de MM. Boisseau, Boucher, Moreau-Vauthier, Claudius Marioton ; les différents personnages des voussures de MM. Berthet, Perrin, Germain ; les enfants qui dans la partie haute du plafond se détachent d'un flot de rinceaux sont de MM. Debrie, Sobre et Michel. Aux quatre angles, des cariatides dorées, aux musculatures énormes, semblent lutter contre la poussée de la voûte. Elles sont signées Blanchard et Desbois. Ajoutons pour être complet que la décoration ornementale d'ensemble : cadres, guirlandes, dorures, est l'œuvre collective de MM. Lavastre, Carpezat et Guifard.

Le salon des Cariatides, placé à l'est de la grande salle des Fêtes et communiquant avec celle-ci par trois parties cintrées, est un élégant quadrilatère ouvert au nord et au sud sur l'escalier des Fêtes. Le plafond en verre est supporté par une série de dix-huit cariatides sculptées par M. Cugnot. Au centre de cette pièce est placé le vase en malachite offert à la ville de Paris par S. M. l'Empereur de Russie. Les formes gigantesques et le poids considérable du cadeau impérial ne manquent jamais de provoquer l'admiration des visiteurs. Ce vase est devenu un objet de pèlerinage. Ne nous y attardons pas trop. Allons admirer en face la charmante galerie contiguë à la Salle des Fêtes et qui s'étend sur presque toute la longueur de la rue Lobau. Elle communique avec la grande salle par une rangée d'arcades du plus heureux effet. Au nord se remarquent des panneaux de MM. Clairin : *Fête champêtre aux environs de Paris* et Hippolyte Berteaux : *Souvenir de Fête nationale ;* au sud, des peintures décoratives de MM. Blanchon et Baudouin (*Le soir à Paris*). Mais ce qui rend cette galerie Lobau particulièrement originale et artistique, c'est la décoration « à fresque » des quatorze coupolettes qui la surplombent. Elle est l'œuvre de M. Georges Picard. Reconnaissons ici encore que l'on a eu le bon esprit de confier l'exécution de ces qua-

torze petites voûtes à un seul peintre. Nous avons déjà vu l'escalier Merson, les salons Roll et Bonis ; nous rencontrerons encore les salons Martin, Bertrand, J.-P. Laurens, l'escalier Puvis de Chavannes. Il est excessif de prétendre que « le principe d'unité » a été totalement méconnu par les décorateurs de l'Hôtel de Ville.

Il suffit d'énumérer les titres des compositions de M. Picard pour avoir une idée complète du programme de l'artiste : le *Rêve*, la *Naissance de Paris*, la *Lutte*, la *Renaissance*, la *Philosophie*, *1789*, l'*Histoire*, *1889*, la *Science*, l'*Art*, l'*Industrie*, la *Paix*, le *Réveil*. Tout est à louer dans cette ravissante série de



G. Germain. — Haut relief dans les voussures de la grande salle des fêtes.

médaillons concaves : la souplesse légère et variée de la facture — les peintres étudieront avec fruit le procédé remis en honneur par M. Picard — l'aisance de la composition et la simplicité des attributs. Pour maintenir un accord continu entre ses différentes teintes locales, sans tomber pour cela dans la monotonie, M. Picard a adopté deux fonds principaux : le bleu et le rose transparents qu'il fait alterner presque régulièrement. C'est ainsi que la *Bienfaisance*, évoquée dans une nuit bleue assez foncée, se trouve placée entre le *Réveil* où nous voyons une femme et un enfant nus se balancer aux branches d'un arbre printanier, et la *Paix*, aux chairs tendres, d'un ravissant modelé. On remarquera encore l'*Industrie* qui fait jaillir des formes nouvelles d'une longue flamme giroyante, la *Philosophie* qui lutte contre les figures de la superstition, la *Poésie* qui s'élance triomphalement vers l'amour d'où lui viennent ses accents les plus inspirés... Les coupolettes sont complétées aux quatre angles par des tympans portant de petits génies, des attributs ou des fleurs traités d'une manière strictement décorative, c'est-à-dire « stylisés » ;



Grande salle des fêtes : La Ville de Paris conviant le Monde a ses fêtes
plafond, par M. Benjamin Constant.



EHRMANN. — AUVERGNE ET LORRAINE (voussure de la grande salle des fêtes).

les figures des médaillons, au contraire, n'ont subi aucune transformation ornementale. Elles sont d'une gracilité, d'un esprit tout français. M. Picard, évidemment, a étudié Watteau, Lancret, Fragonard, et de nos jours je crois bien qu'il a observé attentivement les œuvres du grand affichiste Chéret. Ce sont des Parisiennes animées et vivantes que M. Picard nous peint sous des atours symboliques ; et ses couleurs sont riantes, narquoises comme les spirituelles créatures elles-mêmes. Cette galerie Lobau est un des plus jolis coins de l'Hôtel de Ville : la décoration ornementale a été exécutée par M. Risler.

Avant de quitter la grande salle des Fêtes, il nous faut jeter un coup d'œil sur les peintures de M. Henri Lévy : les *Heures du jour et de la nuit* qui décorent les trois coupoles du portique sud. Avec leur fond d'azur et leurs figures légères, elles forment une agréable transition entre l'œuvre de M. Picard et celle de M. Henri Martin que nous allons aborder.

SALON D'ENTRÉE SUD. — GRANDE SALLE A MANGER

Le Salon où nous pénétrons à présent est l'un de ceux où le visiteur peut s'associer le plus intimement par l'esprit et le cœur aux harmonieuses fictions d'art évoquées sur la muraille. Toute la décoration est de M. Henri Martin. Elle comprend un plafond : *Apollon et les Muses*, une première frise :



Gervex *pinx.*

La musique a travers les ages (plafond de la grande salle des fêtes).

la *Peinture* et la *Littérature ;* une deuxième frise, la *Musique*, la *Sculpture* et l'*Architecture*, et quatre écoinçons : *Lyrisme*, *Harmonie*, *Tristesse*, *Contemplation*. C'est, on le voit, la matérialisation allégorique de l'art et de la pensée humaine, de leurs origines et de leurs manifestations diverses. Ce goût prononcé pour le symbolisme a fait croire souvent que M. Henri Martin était originaire du Nord... Son poète favori est, en effet, Maeterlinck. Mais il suffit de jeter un coup d'œil sur sa peinture pour s'apercevoir tout de suite qu'elle est d'une main méridionale. Lorsque ses décorations de l'Hôtel de Ville figurèrent aux Salons annuels, on était loin de croire que ces contrastes violents de tons roses et bleus où se plaît l'artiste, et son pointillisme, ses hachures qui de près donnent à ses toiles l'aspect d'une mosaïque miroitante, pouvaient, une fois les œuvres mises en place, s'atténuer, se fondre aussi complètement. Le néo-impressionnisme de Seurat permet, il faut le reconnaître, de fixer avec ampleur les synthèses décoratives. La décoration de M. Henri Martin en offre l'indiscutable preuve [1].

Son plafond ne contient que quelques figures. Des critiques, au début, le trouvèrent trop vide. Mais nous estimons qu'un simple ciel peut donner le sujet d'une voûte picturale. Le tout est d'interpréter les nuages avec art. Dans la première frise, au-dessus des trois ouvertures du portique s'étend, sur un fond bleu, une allée de sapins où l'on voit d'une part un peintre (qui ne reconnaîtra le masque de J.-P. Laurens ?) et de l'autre un littérateur derrière lequel passent les Muses. Cette composition, très admirée dès le premier jour, est restée, à notre avis, l'une des meilleures du jeune artiste. Dans cette seconde frise : *La Musique, la Sculpture, l'Architecture*, M. H. Martin a adopté un fond de peupliers, beaucoup moins étoffé, qui, grâce à ses ouvertures, laisse plus d'importance aux figures. L'incarnation la plus réussie est celle de la sculpture. Le peintre s'est contenté de nous donner un portrait charmant de M. Dampt.

Bien que les figures symboliques de M. Henri Martin soient des personnages pris dans la réalité, l'artiste a voulu éviter les allures trop précises, trop « naturalistes ». Les vêtements, par exemple, tout en ressemblant vaguement à nos costumes modernes, ne portent point de date fixe. Instinctivement le jeune peintre suit ici l'exemple donné par Puvis de Chavannes. Une autre

[1] Il est vrai que dans une brochure récente M. Signac qualifie l'art de M. Martin de « pointillisme académique ».

réflexion s'impose. Le calme, la sérénité reposante des figures contribuent fortement à l'harmonie décorative des frises de M. Martin. Ici encore le jeune artiste se rapproche de son illustre devancier. M. Henri Martin n'est point le peintre du mouvement. Sa nature, inspirée plutôt par la beauté subjective des choses, traduit mieux les visions picturales par une plasticité où le mouvement extérieur se réduit au minimum. Les Grecs qui furent avant tout des décorateurs, se complurent presque exclusivement dans un art de repos, d'apaisement ; de même les admirables fresquistes des primitives écoles italiennes furent des maîtres de l'art *statique*... Et nous savons gré à M. Martin de suivre de telles traditions.



P. Bertret. — Haut relief dans les voussures de la grande salle des fêtes

Après cette halte dans le domaine de la contemplation nous passons dans la grande salle à manger. Il va sans dire que l'arrangement et la décoration de cette pièce nous ramènent tout de suite aux réalités positives. La vaste pièce carrée est ornée de luxueux lambris de chêne, sur lesquels se détachent d'élégants pilastres et de jolies colonnes accouplées. Six niches sont ménagées dans les boiseries ; elles contiennent, du côté est, des marbres de MM. Crauk (la *Vendange*), Dalou (la *Chanson*) et Chapu (la *Moisson*), du côté ouest les figures de MM. Barrias (la *Chasse*), Idrac (le *Toast*) et Falguière (la *Pêche*). Cette dernière incarnée par une fille robuste chargée de poissons, est d'une belle fermeté d'accent. Entre les colonnes, à la hauteur des chapiteaux, s'avancent les rostres de la ville. Enfin dans les ornements de M. Compan qui complètent la décoration picturale de M. Bertrand, on distingue des attributs cynégétiques et gastronomiques tels que bucranes, chiens, lièvres, renards, gibier de poil et de plume...

L'*Hymne de la terre au soleil*, plafond central, s'éclaire de la splendeur des aurores estivales. Un paysan vigoureux conduit un attelage de bœufs vers les sillons. Le soleil du fond répand sur les animaux d'ardentes lueurs rouges, qui contrastent hardiment avec le vêtement bleu du laboureur. Dans ses deux petits plafonds, commentaires de la page centrale, l'artiste conserve la même chaleur de coloris. La *Moisson* représente un couple ramassant le blé d'or, et certes on ne songe point, en les regardant, aux paysans de Tolstoï et de



Henri Lévy. — Scènes de fêtes (grande salle des fêtes : coupole du portique sud).

M. R. Bazin ; la *Vendange* est figurée par une mère tendant une grappe brillante à son enfant. Pour ses huit dessus de porte, M. Bertrand a peint une série de scènes « réelles », placées dans des paysages « réels ». Il ne faut pas abuser, en effet, de la poésie dans une salle à manger... M. Bertrand a pourtant rencontré une note très émue dans quelques-uns de ses huit tableaux cintrés. Nous citerons, comme particulièrement bien venus, le *Berger* se profilant avec son chien, en une ombre imposante sur un fond crépusculaire, tandis que devant lui se groupe son troupeau ; la *Gardeuse de dindons*, le *Jardinier*, la *Gardeuse de pourceaux*. Tout cela exécuté avec le coloris un peu vibrant, le relief un peu prononcé qu'imposait au peintre l'encadrement foncé et légèrement solennel des lambrissures architecturales.



F. Humbert. — Algérie et Lyonnais (voussure de la grande salle des fêtes).

SALON LOBAU

Le salon voisin — désigné sous le nom de salon Lobau — nous mène à l'un des angles de l'Hôtel de Ville (coin de la rue Lobau et du quai). Il est décoré par M. J.-P. Laurens. C'est de tous les salons publics le plus favorisé au point de vue de l'éclairage. Les murailles de ce salon présentent une particularité dont le peintre a tiré le plus heureux parti. Les architectes n'y ont point fait exécuter de cadres destinés à recevoir les toiles décoratives. M. J.-P. Laurens a pu fixer comme il l'entendait les proportions de ses différents panneaux, tracer à sa guise les encadrements. Il a été en cela plus favorisé que la plupart des autres décorateurs de l'Hôtel de Ville.

Les scènes historiques que M. J.-P. Laurens évoque à nos yeux marquent les grandes étapes de l'existence de Paris, de la lutte du peuple parisien pour la conquête de la liberté individuelle et de l'indépendance municipale depuis le moyen âge jusqu'à la fin du siècle dernier. Le premier panneau : *Louis VI octroyant aux Parisiens leur première charte* ressuscite une époque puissante de formation, de renouvellement, de recherches instinctives et marquée précisément du premier éveil de la démocratie. Le roi (il doit déjà s'appeler *le Gros*), revêtu d'une robe bleue et d'un manteau blanc, est assis sur un trône très simple au haut d'une terrasse. Des dignitaires, des prélats, des moines l'entourent. Un homme coiffé de la chape populaire lit aux manants rassemblés la charte octroyée par l'autorité



A. Morot *pinx.*

La Danse a travers les ages (plafond de la grande salle des fêtes).

souveraine. Une frénésie joyeuse court dans la foule misérable. Vilains aux torses nus, femmes et enfants sont secoués de la même joie... Dans le fond des tours énormes, des hourdages gigantesques se dressent menaçants comme pour annoncer au peuple un avenir de répression et de châtiments...

L'esprit communal s'est émancipé de plus en plus et les prétentions du Tiers ont grandi. Nous voici à l'époque tragique de la guerre de Cent ans et devant la grande figure d'*Étienne Marcel*. M. J.-P. Laurens a représenté le prévôt des marchands protégeant le dauphin. Une horde tumultueuse armée de piques, de dagues, de haches a pénétré dans le palais. Déjà les maréchaux de Champagne et de Normandie sont étendus à terre affreusement défigurés. Leur meurtrier est là, tenant d'une main terrible son arme dégouttante de leur sang. Il est prêt à s'élancer sur le dauphin. Celui-ci pâle, tremblant, saisi d'horreur, s'est levé de son trône, incapable d'opposer la moindre résistance... Mais Étienne que nous reconnaissons à son air dominateur et à son manteau bleu, a placé le chaperon sauveur sur la tête de l'enfant royal. La foule s'incline devant la volonté du prévôt. Il faut en échange que le dauphin absolve le meurtre de ses conseillers ; et Étienne semble lui dicter son fameux arrêt : « De par le peuple je vous requiers de ratifier la mort de ces traîtres, car c'est par la volonté du peuple que ceci s'est fait. »

Le peuple a grandi encore ; à travers les années lamentables et la sauvagerie de la guerre de Cent ans, son esprit a reçu comme un baptême définitif de force et de hardiesse. A Gand, centre du mouvement insurrectionnel, à Rouen, en d'autres endroits, les métiers se gouvernent eux-mêmes. A Paris l'indépendance municipale se développe moins librement. En 1382 le duc d'Anjou s'apprête à frapper d'impôts énormes le commerce de la grande cité. Mais la foule s'arme de maillets et massacre les percepteurs royaux. La révolte fut comme le signal d'une violente réaction féodale. La vengeance des nobles s'exerça avec une impitoyable dureté contre les « Maillotins ». Et c'est précisément à l'exécution des principaux mutins que M. J.-P. Laurens nous fait assister dans son troisième panneau. Sur un échafaud autour duquel sont rangés des hommes d'armes, les mutins, portant des bandeaux sur les yeux, écoutent la lecture de leur arrêt. Deux bourreaux vêtus de chausses jaunes s'apprêtent à exécuter la sentence. Dans le fond des pignons pointus évoquent le Paris du XIVe siècle.

Nous avons vu dans ces différentes pages les grandes étapes de l'indépen-

dance communale. Dans *Henri II et Anne Dubourg* est retracée l'une des scènes les plus émouvantes de l'antique lutte pour la liberté de conscience. Les conseillers du parlement en robe rouge nous tournent le dos, regardant



E. BARRIAS. — LA CHASSE (grande salle à manger).

l'estrade royale tendue de bleu et ornée de fleurs de lis. L'un des membres est debout et s'adresse au roi nonchalamment assis sur le trône. L'orateur sans doute n'est autre qu'Anne Dubourg prononçant les paroles fameuses relatives aux persécutions religieuses : « Je sais qu'il est certains crimes qu'on

doit impitoyablement punir, tels que l'adultère, le blasphème, le parjure; mais de quoi accuse-t-on ceux qu'on livre au bras du bourreau ? » On sait que Dubourg paya de sa vie cette audacieuse déclaration et que le roi le fit brûler



Idrac. — Le Toast (grande salle à manger).

en place de Grève. C'est encore un acte d'arbitraire que rappelle le tableau représentant l'*Arrestation de Broussel*. La scène se passait en l'année 1648. Pendant qu'on chantait *Te Deum* à Notre-Dame en l'honneur de la victoire du duc d'Enghien à Lens, on enleva Broussel en même temps que Charton

et Blancmesnil. Tous trois s'étaient fait aimer du peuple en faisant de l'opposition à la cour. Leur arrestation fut, on le sait, l'une des causes principales de la Fronde. M. Laurens a conservé à son tableau un caractère sombre,



TATTEGRAIN. — ENTRÉE DE LOUIS XI A PARIS (salon entre le salon Lobau et le salon des Sciences).

tragique; au haut d'un escalier une femme se lamente tandis que des exempts de police, vêtus de noir, amènent leur prisonnier. Dans une échancrure du décor on aperçoit la Seine qui coule, glauque et sinistre...

Les portraits de Pache, maire de Paris, et de Turgot[1], complètent la déco-

[1] Non encore exécutés.



J. P. Laurens pinx. — Héliog. Braun Clément & Cie

LA VOÛTE D'ACIER

Réception de Louis XVI à l'Hôtel de Ville

Salon Lobau

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. L. Fort



J.-P. Laurens. — Louis VI octroyant aux parisiens leur première charte (salon Lobau).

ration du salon Lobau avec un grand panneau intitulé : *Réception de Louis XVI à l'Hôtel de Ville.* C'est la soumission définitive de la royauté au pouvoir municipal et au principe d'indépendance, qu'on a sans doute voulu commémorer dans cette dernière peinture. La composition de M. J.-P. Laurens fait comprendre que désormais la puissance suprême se déplace. Les magistrats dont les épées se croisent, sont les véritables maîtres. Leurs costumes démocratiques contrastent avec les vêtements de cour portés par les officiers et gentilhommes groupés autour du carrosse royal. Tous ces dignitaires parés ne sont plus qu'une foule frivole qu'emportera bientôt la tempête populaire... Mais ne philosophons point outre mesure. Admirons plutôt cette belle reconstitution pour la vie que le peintre a su prêter aux différents acteurs, pour la mise en scène à la fois grave et souriante introduite dans l'ordonnance générale, pour le charme du décor architectural. Nous voyons ici l'Hôtel de Ville tel qu'il se présentait extérieurement à la fin du siècle dernier. L'antique façade du Boccador, patinée par les ans, est prolongée à gauche par une galerie à colonnes massives que surmontent des maisons couronnées de toits aigus. Au fond et à droite s'élèvent de hautes constructions. La rue de Rivoli n'était point percée, et la place était loin d'avoir ses dimensions actuelles. Dans ce cadre l'œuvre du Boccador prenait une valeur exceptionnelle. Il est vrai que la masse des badauds pressée entre les gardes françaises et les maisons du fond devait déjà estimer que quelques dégagements s'imposaient...

Dans un petit salon de passage qui conduit du salon Lobau au salon des Sciences nous trouvons, outre des dessus de portes (fleurs et attributs), de

MM. Jeannin et Gesbron, un grand panneau décoratif de Tattegrain, très amusant, très grouillant, qui représente l'*Entrée de Louis XI à Paris*, le 30 août 1461. « Et le roy, raconte une vieille chronique, regarda en la fontaine du Ponceau Saint-Denys trois belles filles faisant personnages de siraines, toutes nues, et lui disant motets et bergerettes. » C'est le moment que M. Tattegrain a choisi pour nous montrer le roi très dévot. Des hérauts portant le heaume, la couronne et autres attributs royaux, précèdent le dais fleurdelisé sous lequel chevauche Louis « affublé d'un chaperon lorqueté ». De toutes parts des « soudoyers » refoulent bourgeois et manants. Aux fenêtres des maisons de bois apparaissent des femmes coiffées de hennins gigantesques. A droite, les « siraines » sans voiles s'ébattent aux sons des théorbes, violes et luths joués par de petits ménestrels, tandis que des personnages velus semblables à ceux que l'on voit dans la fameuse tapisserie du *Bal des Ardents* font mille grimaces réjouissantes dans leurs niches de verdure. Et cette peinture anecdotique est aussi savoureuse qu'un conte réaliste du xve siècle.

(*A suivre.*) H. FIERENS-GEVAERT.





GOYA[1]

VII

GOYA GRAVEUR



Les gravures de Goya ont plus fait pour rendre son nom célèbre hors de l'Espagne que ses peintures, et aujourd'hui ses planches sont recherchées par tous les véritables amateurs d'art. Il n'en fut pas toujours ainsi. Elles furent d'abord répandues en Angleterre par les officiers de l'armée de Wellington qui en avaient rapporté un certain nombre dans leurs bagages. Leur *humour* ne tarda guère à être grandement apprécié à Londres. De là, elles se répandirent rapidement dans tout le Royaume-Uni, puis dans les Pays-Bas et l'Allemagne. En France, ces planches ne commencèrent à être connues que plus tard, en 1822, lors de

[1] Dernier article. — Voir la *Revue* de février, juin, juillet et décembre 1899, de janvier 1900, et de janvier 1901, t. V, p. 133 et 491; t. VI, p. 45 et 461; t. VII, p. 45, et t. IX, p. 20.

l'installation de Goya à Bordeaux, où il séjourna presque sans interruption jusqu'à sa mort; mais leur réputation ne s'étendit guère au delà du pays girondin. D'ailleurs elles étaient peu faites pour plaire au public de l'époque. Leur liberté d'allure allait trop à l'encontre des idées du moment. L'esprit public n'était pas fait encore chez nous à tant de liberté et de désinvolture. Ce ne fut que longtemps après, quand des artistes comme Delacroix, des amateurs comme Piot, des littérateurs comme Th. Gautier, eurent franchi les Pyrénées et furent revenus enthousiasmés, qu'elles commencèrent à compter dans notre pays.

Le procédé mordant et primesautier de l'eau-forte devait séduire Goya, cette façon de traduire sa pensée le conquit dès qu'il l'eût essayé. Sa première planche, un *Aveugle chantant*, date de 1778, alors que l'artiste avait trente-deux ans. Il traduisit ensuite sur cuivre divers tableaux de Velasquez. Sa première pensée avait été de rendre par ce moyen toutes les toiles du chef de l'école madrilène appartenant à la Couronne, mais le temps lui manqua probablement et il ne put réaliser son projet. Il se contenta de reproduire quinze seulement des ouvrages du peintre de Philippe IV [1]. Tout en essayant de demeurer aussi exact traducteur que possible, il ne put s'empêcher de mettre son sentiment personnel dans ses gravures qui sont plutôt des interprétations libres que des reproductions fidèles. Goya grava d'abord dans d'assez vastes dimensions, c'est-à-dire sur des planches de 25 à 35 centimètres sur 35 à 45, *Las Meninas* et *Los Borrachos*, ainsi que les portraits équestres de *Philippe III*, de la reine *Marguerite d'Autriche*, de *Philippe IV*, de la reine *Isabelle de Bourbon*, de leur fils, l'*Infant Don Baltasar Carlos*, du *Comte duc d'Olivarès*, ainsi que l'*Esope* et le *Ménippe*. Puis, dans des dimensions moindres, mais encore assez grandes, — 15 centimètres environ sur 25 — le portrait de l'*Infant Don Ferdinand d'Autriche*, frère de Philippe IV, ceux des fous de Cour *Pernia*, dit *Barberousse* et *Don Juan d'Autriche*, des nains *El Primo* et *Don Sebastian de Morra* et enfin, celui de *Francisco Bazan*, bouffon de Charles II, probablement reproduit d'après une toile de Carreno, aujourd'hui perdue. Ces diverses planches, exécutées à l'eau-forte avec adjonction d'aquatinte, sont fort simplement traitées. L'effet n'en est pas moins des plus justes. Elles furent offertes par le peintre au roi en 1779.

[1] La plupart des gravures de Goya d'après Velasquez sont la propriété de la Chalcographie nationale de Madrid, qui en fait de temps à autre un tirage.

Vinrent ensuite *Los Caprichos* [1], qui virent le jour en 1796. De toutes les productions gravées de Goya ce sont les plus connues, celles qui ont le plus fait pour sa renommée, quoique, au point de vue du métier, elles soient peut-être les moins parfaites. Dessinées à la pointe, elles ont également des rehauts d'aquatinte. Ce qui les rendit tout de suite célèbres, c'est que presque toutes renferment une allusion politique, une satire violente et sanglante à l'adresse des personnages en vue. L'auteur a bien essayé, en tête d'une petite introduction, de se défendre d'avoir voulu faire des personnalités; « il a choisi, dit-il, des sujets qui donnent une occasion de tourner en ridicule, de stigmatiser des préjugés, des impostures, des hypocrisies consacrées par le temps », mais il affirme « qu'aucune de ses planches n'est une satire personnelle ». Il est difficile d'ajouter foi à son dire.



Portrait de l'infant Ferdinand d'Autriche
gravure de Goya, d'après Velasquez.

En 1803, après deux premières éditions de *Los Caprichos*, soit par crainte des ennuis que pouvait lui susciter la hardiesse de ses dessins, soit pour tout autre motif, Goya trouva bon d'offrir ses planches au roi. Sur l'avis du

[1] La suite des *Caprices (Los Caprichos)* se composait primitivement de soixante-douze planches qui furent publiées dans l'année 1796-1797. Le premier tirage fait sous les yeux de l'auteur fut mis

Prince de la Paix, Manuel Godoÿ, l'offre fut acceptée, et, en considération de cette cession, Charles IV accorda une pension de 12 000 réaux au petit-fils du peintre.

Dans *Los Caprichos* l'artiste a introduit un élément tout particulier et abso-



Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez, en que representa al vivo un Enano del S. Phelipe IV por D. Francisco Goya Pintor. Existe en el R.l Palacio de Madrid. Año de 1778.

PORTRAIT DU NAIN DE PHILIPPE IV, EL PRIMO

gravure de GOYA, d'après VELASQUEZ.

lument en désaccord avec le sens esthétique de sa race et de son époque : le sens du fantastique. La plupart de ses compositions ont une saveur suraiguë, hallucinée, diabolique même, en dehors non seulement de la compréhension naturaliste espagnole, mais aussi des minauderies polissonnes des artistes de la

en vente au prix de 288 réaux. Un second, comprenant huit planches supplémentaires, c'est-à-dire quatre-vingts planches parut en 1802. Les *Caprices* ont été reproduits en fac-similé par Seiguy Riera et édités par la librairie artistique de Barcelone en 1885.

même époque en France, élèves ou émules des Boucher, des Fragonard, des Baudoin, des Dehais, peintres de jolis sous-entendus licencieux qui rabaissent même le vice par la compréhension étriquée et mesquine qu'ils en ont.

Nombre de planches de *Los Caprichos*, dans lesquelles le lugubre et le



Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez en que representa al vivo un Enano del S. Phelipe IV. por D. Francisco Goya Pintor. Existe en el R.l Palacio de Madrid. Año de 1778

PORTRAIT DU NAIN DE PHILIPPE IV, DON SÉBASTIAN DE MORRA
gravure de GOYA, d'après VELASQUEZ.

jovial luttent à l'envi, donnent une impression de malaise indéfinissable. On y devine un sentiment profond de la perversité humaine n'ayant rien de commun avec les anecdotes des metteurs en scène ordinaires de la fin du XVIIIe siècle. Ces créations superbes nous introduisent dans un monde particulier qui tient de l'hallucination et du rêve, où la lumière et les ténèbres s'entre-choquent et se confondent, où les arbres et les terrains ont des allures de fantômes, les hommes d'animaux. Dans ces paysages fantastiques, éclairés

parcimonieusement par de fulgurantes lueurs d'éclairs, c'est un flamboiement subit, laissant deviner ou entrevoir des êtres prostrés, gisants et râlants. Ce sont, à l'ombre de rochers rébarbatifs ou de murailles lépreuses, de vieilles sorcières, au visage desquelles chaque vice a laissé son stigmate, qui viennent de préparer des philtres aux sucs de solanées devant leur rendre la jeunesse pour un jour, pour une heure; redevenues jeunes et les cheveux lustrés aux extraits de jusquiame et de mandragore, elles enfourchent le balai sur lequel elles se rendent à travers l'espace à des besognes innommables. Ce sont des assassinats dans l'ombre, destinés à rester éternellement inconnus; des viols sournois et cachés; des vieillards poursuivant des jeunes filles, presque des enfants; des tueries sauvages, des guets-apens louches, des moribonds que l'on achève, des morts soulevant la pierre de leur tombeau qui leur retombe lourdement sur la tête.....; bref, toutes les horreurs, tous les épouvantements.



COMME ILS LA PLUMENT! gravure extraite des *Caprices*.

Le macabre est bien la note dominante de ces planches. Les monstres qui les peuplent, ce sont des dragons ailés ou des volatiles déplumés à têtes humaines, des démons à oreilles d'âne, des sorcières à pieds de bouc, des êtres plus ou moins hybrides à déformations terrifiantes.

Goya est le premier artiste qui, depuis le moyen âge, ait tiré de ce vaste champ du fantastique une moisson vraiment large, qui ait été chercher dans ces régions interdites et délaissées une œuvre grandiose et puissante.

Lui, qui haïssait les moines et les religieux, il est bien cependant dans la donnée des mystiques qui ne peuvent le renier, et avec sa pointe incisive et

nerveuse. violente et exaspérée, égratignant ces étranges planches à la réalité chaude, bestiale et surhumaine, il est le continuateur attardé des tailleurs de pierres et des *ymaigiers* des cathédrales gothiques des XIIIe et XIVe siècles, habitués à représenter le malin sous les apparences d'animaux, sous la forme de boucs, de chiens noirs, sales, puants, avec des oreilles pointues, la bouche fendue outre mesure, le nez outrageusement recourbé et les cheveux droits et roussis. Tout cela, sans que l'artiste s'en doutât d'ailleurs, conformément aux leçons et écrits des hagiographes et Pères de l'Église. Dans ces formidables œuvres, les personnages figurés sont tous plus ou moins parents des priapes, des egipans, des hamadryades, des satyres, des faunes et des faunesses, mais transformés par des siècles de christianisme. Ils ont tous, ce qu'ignoraient les créations des théogonies antiques, l'hypocrisie basse, la joie hideuse, la crispation douloureuse stigmatisée sur les visages convulsés des goules et des vampires.


ILS L'ENLÈVENT, gravure extraite des *Caprices*.

Parmi les principaux personnages de la cour de Charles IV mis en scène dans *Los Caprichos*, il faut, d'abord et avant tout, citer la reine Maria Luisa, puis la *cuadrilla*, pour nous servir d'un mot espagnol bien en situation, qu'elle traînait à sa suite : au premier rang Godoÿ, d'abord simple garde royal, puis officier, puis colonel, puis ministre, premier ministre, enfin Prince de la Paix et mari, malgré elle, il est vrai, de la fille de l'Infant Don Luis, oncle du roi. Viennent ensuite : l'inepte médecin Galinsoya, le pauvre peintre Carnicero, le grotesque diplomate Urquijo et son rival, le trop prudent Caballero, l'insignifiant

général Tomas Morla, la vieille comtesse de Benavente, pour ne citer que les plus en vue.

Goya n'épargnait personne, et il faut bien reconnaître que ceux qu'il fustigeait de si belle façon avaient été ses admirateurs, ses protecteurs et même ses amis. La reine Maria Luisa lui avait confié bien des secrets ; il avait souvent été l'hôte choyé du Prince de la Paix, qui toujours s'était montré pour lui plein de bienveillance ; l'infortuné Carnicero était son ami, assez fidèle pour le rester même après la publication de *Los Caprichos*. En acqué-



Les femmes donnent du courage, gravure extraite des *Désastres de la guerre*.

rant ces planches si osées et ne respectant rien, pas même la majesté royale, l'État voulut-il arrêter le scandale? C'est douteux, puisqu'une fois mis en possession des cuivres le gouvernement en fit faire un tirage, par les soins de la Chalcographie royale, en 1806-1807.

Lorsqu'en 1808, la guerre de l'Indépendance eut mis fin, pour un temps du moins, au règne des Bourbons en Espagne, Goya ne fit aucune difficulté de reconnaître pour roi Joseph Bonaparte, imposé par les baïonnettes françaises. Mais il s'en repentit vite et, plein de colère et de remords, il grava alors d'une pointe exaspérée les *Désastres de la guerre* [1], dans lesquels il

[1] Le véritable titre donné par Goya aux *Désastres de la guerre* est celui de *Estragos o desastres de la guerra*. Cean Bermudez les désigne sous celui de : *Fatales consecuencias de la sangriente guerra a Espàna con Bonaparte*, y otros caprichos enfaticos en 85 estampas inventadas dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid.

exprime d'une façon si saisissante les horreurs de l'occupation et de l'invasion. Les *Désastres de la guerre* ou plutôt les *Malheurs de la guerre*, sont de véritables cauchemars, d'épouvantables scènes de désolation. Les quatre-vingts planches formant cette suite ne montrent que des tableaux plus horribles les uns que les autres. Ce ne sont qu'hommes s'entr'égorgeant, soldats



VAINES CLAMEURS, gravure extraite des *Désastres de la guerre*.

fusillés, pendus, femmes violées, blessés que l'on achève, morts que l'on dépouille.....

Après l'achèvement des *Désastres de la guerre*, dont les planches ne furent point imprimées du vivant de leur auteur [1] qui n'en avait fait tirer que quelques épreuves d'essai, Goya se mit à graver la suite de compositions appelée communément la *Tauromachie* [2]. Cette suite, comprenant 33 sujets dif-

[1] L'Académie de San Fernando acquit de D. Roman Garreta, qui les tenait du fils du peintre, les cuivres des *Désastres de la guerre*, et les publia en 1863 à 500 exemplaires sous le nouveau titre de : *Las desastres de la guerra*, coleccion de ochento laminas inventadas y grabadas al agua fuerte par D. Francisco Goya. Publicala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. En Madrid, 1863.

[2] La première édition de la *Tauromachie*, faite sous les yeux de Goya, porte le titre suivant : *Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros inventadas*

férents, est un véritable traité des courses de taureaux. Le graveur commence par nous montrer les anciens Espagnols chassant à pied et à cheval le taureau en rase campagne; puis, les Arabes, maîtres de la péninsule, se passionnant pour ce sport particulier; il représente ensuite le Cid, Charles-Quint et d'autres personnages non moins illustres descendant dans l'arène; il célèbre



COURSE DE TAUREAUX

enfin les prouesses des chulos, des bandilleros, des picadores et des principaux espadas, Mariano Ceballos, Falces, Martincho, Fernando del Toro, Pedro Romero, Rendón et de ce malheureux Pepe Illo, dont la dernière planche représente la mort tragique dans la *plaza* de Madrid.

y grabadas al agua fuerte por D. Francisco de Goya y Lucientes. La seconde, faite par les soins de la Chalcographie nationale en 1855, est intitulée : *Coleccion de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros inventadas y grabadas al agua fuerte por Goya.* Madrid, 1855. Estampado en la Calcografia de la imprenta nacional. — Enfin, une troisième édition est due à un éditeur français, M. Loizellet. Cette dernière renferme sept planches de plus que les précédentes et porte en français le titre de *La Tauromachie*, recueil de quarante estampes inventées et gravées à l'eau-forte par D. Francisco Goya y Lucientes. Paris, Loizellet, s. d.

Un premier tirage de la *Tauromachie*, gravée entre 1812 et 1815, fut fait alors sous les yeux et sous la direction de Goya lui-même, mais il resta presque en entier dans les mains du peintre et dans celles de quelques parents et amis privilégiés. Ce ne fut que beaucoup plus tard, après la mort de l'artiste, qu'un nouveau tirage eut lieu et que le public put connaître ces superbes planches. Il convient d'ajouter qu'elles ont passé par deux états : le premier d'eau-forte pure, le second d'eau-forte avec adjonction d'aquatinte.



Course de taureaux en deux parties, lithographie de Goya.

Il existe encore sept autres eaux-fortes de Goya, consacrées aux courses de taureaux qui ne font pas partie de la *Tauromachie* proprement dite, mais y ont été ajoutées plus tard.

Il ne faut pas oublier une autre suite de 18 planches de valeur fort inégale, presque toutes d'eau-forte pure, gravée par Goya après la *Tauromachie*, appelée par lui *Songes* ou *Rêveries*, qui ne fut éditée qu'en 1864 par les soins de l'Académie de San Fernando, sous le titre de *Proverbes* [1], sans que l'on connaisse la raison de cette dénomination.

[1] L'Académie de San Fernando a fait tirer les *Proverbes* de Goya en 1864 à 250 exemplaires, sous le titre suivant : *Los Proverbios* : colleccion de diez y ocho laminas inventadas y grabadas a la agua fuerte par D. Francisco Goya. Publicala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid, 1864.

Il est bien difficile d'expliquer les sujets de ces planches auxquelles les légendes font défaut. Ce sont des majas jouant à la balle avec des mannequins et un âne mort, une armée effrayée à l'aspect d'un gigantesque fantôme, des hommes et des femmes, assis au pied d'un arbre, écoutant un orateur, un géant dansant au son des castagnettes devant un épouvantail soutenu par un autre personnage, puis un homme, à califourchon sur un



Course de Novillos, lithographie de Goya.

monstre ailé, tenant une femme dans ses bras, un monstre composé de corps jumeaux, l'un d'homme, l'autre de femme, réunis par les épaules et dont chaque jambe repose sur un double pied, une femme à deux têtes poursuivie par deux personnages, une danse de vieux toreros et de jeunes majas, des hommes à grandes ailes volant, des gens se moquant d'un aveugle, un vieillard assailli par des monstres et des démons, etc. On trouve enfin une vingtaine de pièces détachées exécutées à différentes époques. Nous avons déjà parlé de l'*Aveugle chantant*, la plus grande de ses planches, mesurant 54 centimètres sur 40. Il faut encore citer parmi ces dernières une *Fuite en Egypte*, un *San Isidro*, un *Saint François de Paule*, un *Don Quijote*, un *Aveugle assis*, deux *Escarpolettes*, deux *Majas*, un *Homme*

embossé dans sa cape, et surtout ces deux merveilleux cuivres du *Géant nu assis* et du *Supplice du garrot*, qui doivent être comptés parmi ses plus belles œuvres.

Le procédé de la lithographie, grâce à la facilité qu'il laisse à l'artiste de rendre sa pensée sans grands efforts devait tenter Goya, qui le mania avec une furie et une brutalité incroyables.



Le fameux américain Mariano Ceballos, lithographie de Goya.

Quand il essaya de ce moyen nouveau et encore imparfait de reproduction, l'artiste était âgé de plus de soixante-treize ans. Il plaçait une pierre sur un chevalet, comme une toile, et debout, se reculant et se rapprochant à chaque instant, ainsi qu'il aurait procédé pour un tableau, il dessinait sur sa pierre avec des crayons qu'il ne taillait jamais, sabrant de temps en temps son ouvrage de grands coups de grattoir.

C'est ainsi que, vers 1820, il dessina à Madrid une dizaine de pierres tirées toutes à petit nombre, dont les très rares épreuves étaient destinées à rester dans ses cartons ou à être offertes à quelques amis. De dimensions assez réduites, puisque la plus grande mesure seulement 20 centimètres sur 23, elles représentent diverses scènes de mœurs ou de diableries.

Quelques années plus tard, en 1825, à Bordeaux, où il passa, comme on le sait, les dernières années de sa vie, Goya, arrivé à l'âge de quatre-vingts ans, exécuta sur pierre ces quatre merveilleuses pièces si connues de courses de taureaux. Hautes de 30 centimètres environ sur 40 de largeur, elles montrent, la première, le torero Mariano Caballos, monté sur un taureau et en attaquant un autre, la seconde, un picador enlevé sur les cornes d'un tau-



Picador enlevé sur les cornes d'un taureau, lithographie de Goya.

reau, la troisième, une scène de novillos, et la quatrième, divisée en deux parties : dans l'une, un chulo posant des banderilles et dans l'autre, un torero frappant un taureau d'un coup d'épée.

Delacroix admiraît d'une façon toute particulière ces lithographies qui ne furent pas sans influence sur lui, comme le prouvent ses illustrations du *Faust* et du *Gœtz de Berlichingen*, qui en dérivent jusqu'à un certain point. Tirées à 300 exemplaires, ces planches de Goya sont devenues fort rares. Quand par hasard il en passe une en vente publique, elle atteint immédiatement un prix élevé.

Après ce dernier effort Goya, presque aveugle, dessina d'une main tremblante quatre autres pierres qui, malgré des lourdeurs inévitables, témoignent de la vigueur du talent, du sentiment intense de la vie et de la couleur persistant jusqu'à la fin chez le vieil athlète.

Ces nouvelles lithographies figurent : *Une scène de duel*, *Un majo dansant devant une maja*, *Un picador en arrêt devant un taureau*, et le *Portrait de M. Gaulon*, l'imprimeur lithographe de l'artiste. Cette dernière pierre fut exécutée d'une façon toute particulière. C'est d'un fond noir obtenu par un sabrage de crayon, qu'à la pointe du grattoir et sans retouches, Goya fit surgir ce portrait véritablement étonnant.

Ce furent là les derniers éclairs de son génie.

PAUL LAFOND.



BIBLIOGRAPHIE

French architects and sculptors of XVIIIth Century, by Lady Dilke. — London, G. Bell and sons, 1900, in-4°.

Ce livre est le complément de l'ouvrage du même auteur sur la peinture française au xviiie siècle, dont notre collaborateur M. Marcel Nicolle a longuement rendu compte ici même[1] ; il est conçu sur le même plan, mené avec la même méthode d'investigation minutieuse et d'exacte documentation.

C'est un travail que l'on appréciera particulièrement après cette Exposition universelle où le xviiie siècle a eu sa bonne part de succès. Lady Dilke le remarque avec une aimable ironie : « Beaucoup des plus belles œuvres de ces grands artistes n'ont été jusqu'ici que très peu connues, même en leur propre pays, et ce n'est pas sans un sentiment de surprise que les Parisiens ont visité les expositions d'art rétrospectif qui ont mis en valeur, cette année, au milieu des œuvres d'époques plus modernes, tant de chefs-d'œuvre inconnus du xviiie siècle. »

Après avoir vu ces œuvres des Clodion, des Pajou, des Pigalle, des Falconet, etc., ce sera une profitable lecture que celle de cet ouvrage où l'auteur recherche les traditions qui ont survécu chez ces maîtres et ce que chacun apporta de personnel dans son art, en même temps qu'elle retrace leur vie et qu'elle rappelle par des illustrations bien choisies et fort soignées leurs travaux les plus remarquables. E. D.

Histoire de l'art du Japon, ouvrage publié par la Commission Impériale du Japon à l'Exposition Universelle de 1900. — Paris, Maurice de Brunoff, éditeur.

Sous ce titre, vient de paraître un grand volume in-folio, enrichi de nombreuses et superbes illustrations, auquel devront désormais recourir tous les critiques qui auront un point délicat à élucider, une date à préciser. Produit de la collaboration de nombreux érudits, notamment du personnel du musée impérial, il est précédé d'une préface du baron Riyuitci Kouki, directeur général, et d'une introduction de M. Tadamasa Hayashi, l'aimable et savant commissaire général à l'Exposition Universelle de 1900. Et, ce qui n'est pas pour nuire à sa clarté, il a été traduit et revu par deux Français, MM. Tronquois et Thiébault-Sisson. Le plan de l'ouvrage est simple et clair : remontant aux origines les plus lointaines, c'est-à-dire jusqu'aux traditions plus ou moins obscures du ve siècle, il étudie les diverses périodes de l'histoire de l'art, passant successivement en revue, dans chacune de ces périodes, ce qui se rapporte à l'histoire proprement dite et au milieu social, puis aux multiples manifestations de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et des industries d'art.

Grâce à cette méthode, appliquée avec beaucoup de rigueur, les recherches sont rendues aisées, les vérifications faciles. Sans doute il manque à l'œuvre, comme à tout ce qui est collectif et anonyme, la pensée maîtresse qui prépare et poursuit des

[1] Voir la *Revue* du 10 février 1900, t. VII, p. 149.

conclusions; nous y chercherions en vain des idées générales. Telle qu'elle est, du moins, elle conserve un vif intérêt, et je ne saurais en faire un plus bel éloge que de rappeler avec quelle déférence mon savant confrère, M. Maitre, apportant dans la *Revue* [1] le résultat de ses découvertes personnelles, s'est félicité de s'être rencontré, sur nombre de points, avec les rédacteurs de la publication nouvelle. A. M.

Mantegna, par Charles Yriarte. Un vol. grand in-4°, Paris, Rothschild, 1901.

Il y aura deux ans, le mois prochain, que nous aurons perdu Charles Yriarte, l'ami sûr, l'écrivain délicat, l'historien savant et passionné des artistes de la Renaissance italienne : il a fallu ce délai à des mains pieuses pour achever de publier son dernier volume consacré au maître des *Triomphes de César*.

L'auteur nous explique tout d'abord que sa première intention avait été de grouper dans son tableau d'ensemble *Mantoue, son art et son histoire*. Effrayé des proportions chaque jour grandissantes d'un tel travail, il avait fini par se décider à en détacher ce qui se rapportait à Mantegna, dont il semblait que les cinquante années passées à Mantoue dussent résumer presque toute l'existence; puis il remarquait que la jeunesse de l'artiste avait été trop glorieuse et trop féconde pour qu'il fût possible de se borner à lui consacrer quelques pages et avait ainsi été amené peu à peu à embrasser dans son entier le développement de son œuvre, depuis les *Eremitani* de Padoue jusqu'aux *Camerini* d'Isabelle d'Este, et à ce merveilleux *Parnasse* que nous possédons au Louvre, exécuté pour le *studiolo* de la jeune marquise de Mantoue, où le vieux peintre de soixante-sept ans trouve encore le moyen de se renouveler en nous montrant Apollon et les Muses dans toute leur grâce joyeuse et charmante.

Yriarte avait eu le temps de corriger, avant de mourir, les épreuves de la première partie, consacrée à la biographie et à la suite des travaux du maître: quant à la seconde, qui passe en revue les peintures conservées dans les collections publiques et privées, elle était déjà prête en manuscrit; l'ouvrage n'est donc posthume qu'en ce qui concerne son impression; il demeurera, avec sa nombreuse illustration et ses 33 planches hors texte, un monument superbe et pour longtemps définitif élevé au maître « au sourire rare » qui « emprunta à l'antiquité son rythme, la beauté de son pli et la splendeur de ses monuments » pour « les asservir à la glorification de l'idée chrétienne », qui « se plut aux grands spectacles épiques », et eut par-dessus tout « le sens du monumental, le goût du dramatique et du sublime ». A. M.

Florence et la Toscane, par M. Eugène Müntz, membre de l'Institut. — Un vol. in-8°. Hachette et Cie, Paris, 1901.

Sous ce titre, M. Eugène Müntz, le savant auteur des *Arts à la cour des papes* et des *Précurseurs de la Renaissance*, l'historien définitif de Raphaël et de Léonard, entreprend aujourd'hui de se faire le *cicerone* du voyageur en quête d'impressions nouvelles; mais pour lui, la *città dei fiori* n'est que le centre d'une région dont il tient d'abord à nous faire connaître et les moindres villes et ces paysages « dont l'harmonie pittoresque ou la sauvage grandeur n'ont rien à envier aux cités les plus réputées des Alpes ». Nos premières visites sont pour Pise et Lucques, Sienne et

[1] *L'Art du Yamato* (numéros de janvier et de février 1901).

Pistoia; c'est alors seulement que nous arrivons à Florence, après avoir fait halte dans de simples bourgades, après avoir eu la joie de découvrir dans des coins obscurs des merveilles inconnues, préparés par cette initiation progressive à mieux comprendre, à sentir plus pleinement les chefs-d'œuvre de la ville des Médicis.

Ce que peut être un tel voyage avec un tel guide, on le devine sans que j'y insiste; avec ses trois cents gravures donnant au texte l'intérêt de la chose vue, l'ouvrage est la plus attachante et la plus instructive des préparations pour le pèlerinage d'au delà les monts, en même temps que le plus charmant des souvenirs pour les voyageurs qui aiment à revivre leurs sensations. A. M.

Le dix-neuvième siècle. Les mœurs, les arts, les idées. — Paris, Hachette, 1901. in-folio.

Notre école historique contemporaine a donné à la génération présente un goût qu'ignoraient nos grands-pères : on veut de la documentation, on la réclame partout, dans le roman, au théâtre et dans les journaux, et c'est une estampille excellente pour un livre nouveau que de se dire « documenté ».

En voici un nouvel exemple, où les éditeurs font, si l'on me permet le mot, coup double : on chercherait vainement, disent-ils, en ce volume, la philosophie et l'histoire même du dernier siècle — ce serait, pour cela, trop ou trop peu d'un seul livre. Ce seront plutôt des « aspects » du siècle, comme des sommets, des points culminants et topiques, sur lesquels on s'arrêtera de préférence.

Pour cela rien de plus simple : vous prenez d'une part une *chronique*, un *journal,* des *mémoires*, vous leur laissez la parole le plus longtemps possible, et vous les illustrez joliment et abondamment d'après les estampes, les bibelots, les meubles, les objets d'art de chaque période correspondante.

Et vous obtenez un livre, décousu parfois, mais toujours intéressant, comme le luxueux *Dix-neuvième siècle* de la maison Hachette, le type du genre. R. S.

La femme dans l'antiquité grecque, par G. Notor. — Paris, H. Laurens, 1901.

Nous connaissions M. Notor dessinateur — il avait illustré « à l'antique » les *Chansons de Bilitis* et *Lysistrata :* voici maintenant qu'il se double d'un écrivain, non sans faire profiter le lecteur de son talent d'artiste, ainsi que le prouvent les trois cent cinquante dessins et planches qui ornent cet ouvrage.

Pour ce qui est du livre lui-même, dont le sujet — suivant un mot de M. Müntz dans sa préface — a été rajeuni par l'érudition minutieuse de l'auteur, il est moins l'œuvre d'un archéologue que d'un vulgarisateur habile. Prenant la femme grecque dès le berceau, l'auteur la suit par la vie jusqu'au jour de ses funérailles : et, tant d'après les statuettes en terre cuite que d'après les peintures de vases, il présente à chaque page le commentaire de son récit. La vie intime surtout — costume, toilette, jeux, fêtes, etc. — lui a fourni de curieux chapitres sur la civilisation grecque.

E. D.

Le gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



DAUMIER[1]

Je monte l'escalier d'une maison du quai d'Anjou, — vieille maison comme toutes celles qui l'avoisinent, placée entre ces deux beautés historiques de Paris, l'hôtel Lauzun et l'hôtel Lambert, — vieil escalier aux paliers carrelés de briques, à la rampe de bois épaisse taillée en pleines bûches. Me voici tout en haut. l'ascension semble finie. Non,

[1] A propos de l'Exposition des œuvres de Daumier qui aura lieu le mois prochain à l'Ecole des Beaux-Arts par les soins du Syndicat de la presse artistique.

encore un étroit escalier, une échelle de meunier, une petite porte peinte en jaune. Après le cordial accueil du maître du logis, je regarde ce que l'on me montre : une vaste pièce qui tient toute la largeur de la maison et qui reçoit le jour, à droite par une fenêtre donnant sur les toits de l'île

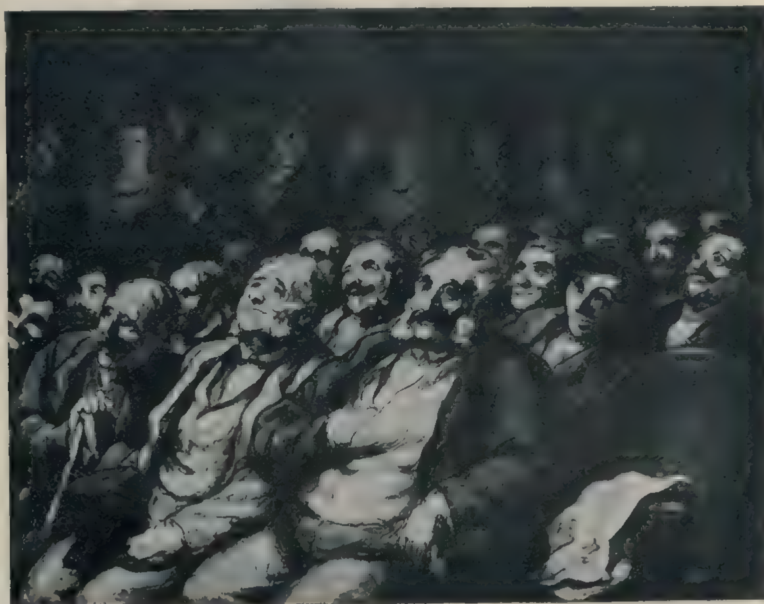


Pendant l'entr'acte, a la Comédie Française (aquarelle)
collection Bureau.

Saint-Louis, à gauche par une baie vitrée ouverte dans le plafond. Toujours à gauche, deux étroits réduits éclairés, à la manière des tableaux hollandais qu'imitèrent de notre temps Bonvin et Meissonier, par une fenêtre à petits carreaux. L'un de ces carreaux s'ouvre comme un vasistas, et c'est tout à coup une vision charmante, à la fois mouvementée et ordonnée.

On a sous les yeux le tournant du petit bras de la Seine. Le fleuve, dont le large courant impétueux a été brisé par l'estacade, devient une paisible rivière de campagne, bordée d'arbres, avec une large grève. Elle coule en décrivant une belle courbe molle. Les lourds chalands dorment sur son eau verte. Une petite barque va et vient comme un bateau de passeur. Les chevaux que l'on baigne, solides bêtes de travail, émergent de l'eau en massives sculptures. Des enfants

courent, jambes nues. Des femmes sont assises sur le sable. Des pêcheurs à la ligne sont immobiles. Des blanchisseuses, pliant sous le faix, montent les escaliers de pierre. Des ouvriers et des bourgeois, coude à coude, regardent les remous et les sillages. Tout cela, sur le fond de maisons blanches, rousses et



AU THÉATRE (aquarelle)
appartient à M. Durand-Ruel.

grises, du quai des Célestins, aux toits inégaux et aux fenêtres irrégulières. Au-dessus, des coteaux lointains, et les nuages qui voguent au ciel.

— Quel Daumier !

C'est le cri instinctif que l'on est obligé de jeter. Quel Daumier ! en effet, un « Daumier » qui ramasse, qui réunit sur le même point des séries de lithographies, de dessins, de peintures, toutes ces images paisibles et comiques où vit une humanité travailleuse et badaude dans le décor de l'ancien Paris miré par la Seine.

Mais nous ne sommes pas seulement devant un Daumier, nous sommes chez Daumier. Cette vieille maison dont nous venons de gravir le vieil escalier est la sienne. Ce palier sur lequel nous nous sommes arrêtés tout d'abord est le palier de son honnête logis. Ce petit escalier que nous avons pris ensuite est

l'escalier de son atelier : autrefois, il était intérieur, aujourd'hui, il est extérieur, c'est le seul changement apporté par les années. Cet atelier enfin, est le sien, et cette petite lucarne par laquelle nous avons revu le monde vivant de son œuvre, est la lucarne où s'encadrait sa face spirituelle et sérieuse, et par laquelle son regard et son esprit s'en allaient à la découverte du monde extérieur. C'est là que, pendant des années et des années, il s'est mis à l'affût, comme un des pêcheurs à la ligne qui égaient son œuvre, de la silhouette impassible et de la gravité solennelle où se dissimulent les tourments de leur âme passionnée. Daumier leur ressemblait certainement par l'apparence, et aussi par l'agitation secrète. Il était, comme eux, patient et avide, mais il faut lui donner les bénéfices de cette comparaison osée, et le faire au moins l'égal des subtils braconniers d'eau qui connaissent tout ce que peuvent renfermer les tourbillons, les rapides et les dormants, et qui ne jettent jamais l'hameçon qu'à coup sûr, enlevant toujours leur proie du même coup de poignet infaillible. Le bon Daumier fut ainsi : il a pris par sa lucarne tout ce qui était à prendre, les nuages et le fleuve, les maisons et le quai, les chevaux et les chiens, les hommes, les femmes et les enfants, tous les aspects lumineux, toutes les ombres fluides, toutes les attitudes et tous les mouvements de cette humanité instinctive qui pose si bien, si admirablement, lorsqu'elle est elle-même. Il



Amateurs d'estampes (peinture)
collection de M. Jules Strauss.



H. Daumier. — L'amateur d'estampes (peinture).
Collection de M. Lutz.

a pris tout, vous dis-je, jusqu'aux pêcheurs à la ligne ses confrères, qui triomphaient de proies illusoires pendant qu'ils étaient eux-mêmes les proies évidentes du guetteur de la lucarne. Et dire que pendant tout le temps qu'a duré cette embuscade, nul de ceux qui étaient ainsi épiés n'a tressailli sous le regard acéré qui le transperçait et le fluide de volonté qui s'emparait de lui! C'est qu'il y a une grâce d'état pour les grands connaisseurs d'humanité. Ils sont des juges d'instruction dont personne ne se méfie, et même, ce qu'il y a



TROIS JUGES EN SÉANCE aquarelle
collection de M. Darrasse

de plus singulier, ils ont beau fournir, par leur œuvre, les preuves irrécusables de leur don de divination, personne, ou presque personne, ne s'aperçoit, sur le moment, qu'ils exercent une faculté vraiment extraordinaire, et que leur malice instruit sans arrêt le procès de l'humanité. Pour Daumier, qui resta ainsi pendant toute sa vie posté à son observatoire et qui publia, avec la régularité que l'on sait, les procès-verbaux de son observation, il semble que l'on aurait bien dû s'apercevoir qu'il faisait une terrible et profonde besogne, car il ne cachait pas ses intentions, et les personnages animés par son crayon se racontaient avec une candeur stupéfiante. Quels cris devaient pousser les modèles! Pas du tout, Daumier n'eut jamais qu'une agréable réputation d'amuseur, l'équivalent, à peu près, de la réputation d'un vaudevilliste qui met sa gloire à distraire les gens réunis après un bon dîner et digérant avec béatitude dans une salle de spectacle. Il organisait de petites scènes cocasses sur la pierre

lithographique, et voilà tout. On ne le désignait pas sous le nom de vaudevilliste, mais il était le caricaturiste, et cela suffisait à tout, rassurait le monde social dont il avait fait un jeu de massacre plaisant, et lui donnait, fort heureusement pour lui et pour l'avenir, le droit de circuler librement et de dire à ses semblables leurs quatre vérités.



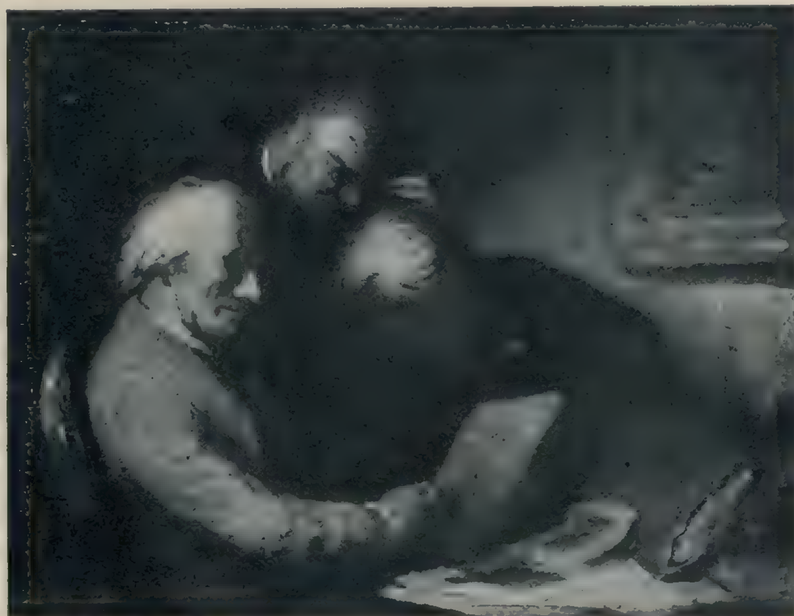
Don Quichotte peinture
collection de M. Goerg. à Reims.

Car Daumier fut, dans la vie, tout pareil en apparence à ceux qu'il racontait d'une humeur si joviale, et même un peu attendrie, malgré la férocité. Socialement parlant, il était peuple et petit bourgeois, et il a représenté, en somme, ce qu'il connaissait si bien pour le voir tous les jours. Un reproche qui lui a été fait me semble tomber de luimême : c'est celui de n'avoir vu précisément que les spectacles populaires et les scènes de petite bourgeoisie, d'avoir négligé les aspects élégants et les fines silhouettes de la vie parisienne. Lui fallait-il donc représenter les joies du bal masqué, la malice des débardeurs et la mélancolie des lorettes, pour être artiste reconnu ? Mais Daumier n'est pas Gavarni, il est Daumier, il vit dans son monde qui est assez complexe, il a son horizon qui est assez vaste, il a son talent qui



H. DAUMIER. — LE BAIN (peinture). Collection de M. Lutz.

est assez grand. Si la destinée l'avait mené dans d'autres chemins que ceux de la vie bourgeoise, on peut être certain que son crayon redoutable aurait suffi à toutes les besognes et qu'il aurait laissé des images saisissantes de la vie de plaisir, plus grandes et plus profondes que celles de Gavarni, lequel n'a toute sa philosophie qu'avec sa légende, alors que Daumier, on l'a redit bien souvent, se suffit à lui-même avec son seul dessin. Cela n'enlève rien des



L'Amateur d'Estampes (peinture)
appartient à M. Chappey.

mérites de l'esprit si original de Gavarni. S'il sort amoindri comme artiste de la redoutable confrontation avec Daumier, Gavarni reste un grand observateur des femmes, des fourberies de sentiments, des méchancetés enfantines. Toute littérature mise à part, et certes Gavarni est un admirable écrivain de maximes et de dialogues, il est encore un dessinateur apte à saisir les expressions changeantes des visages, les attitudes et les gestes des passions. Il n'a pas seulement laissé l'image fidèle du débardeur et de la femme-chatte qui ondule si perfidement dans son œuvre, il a vu et fixé des hommes d'affaires, des ouvriers, des artistes, et aussi des femmes de toutes les conditions. Daumier a le faire large et sculptural, le coup de crayon grandiose, il pousse

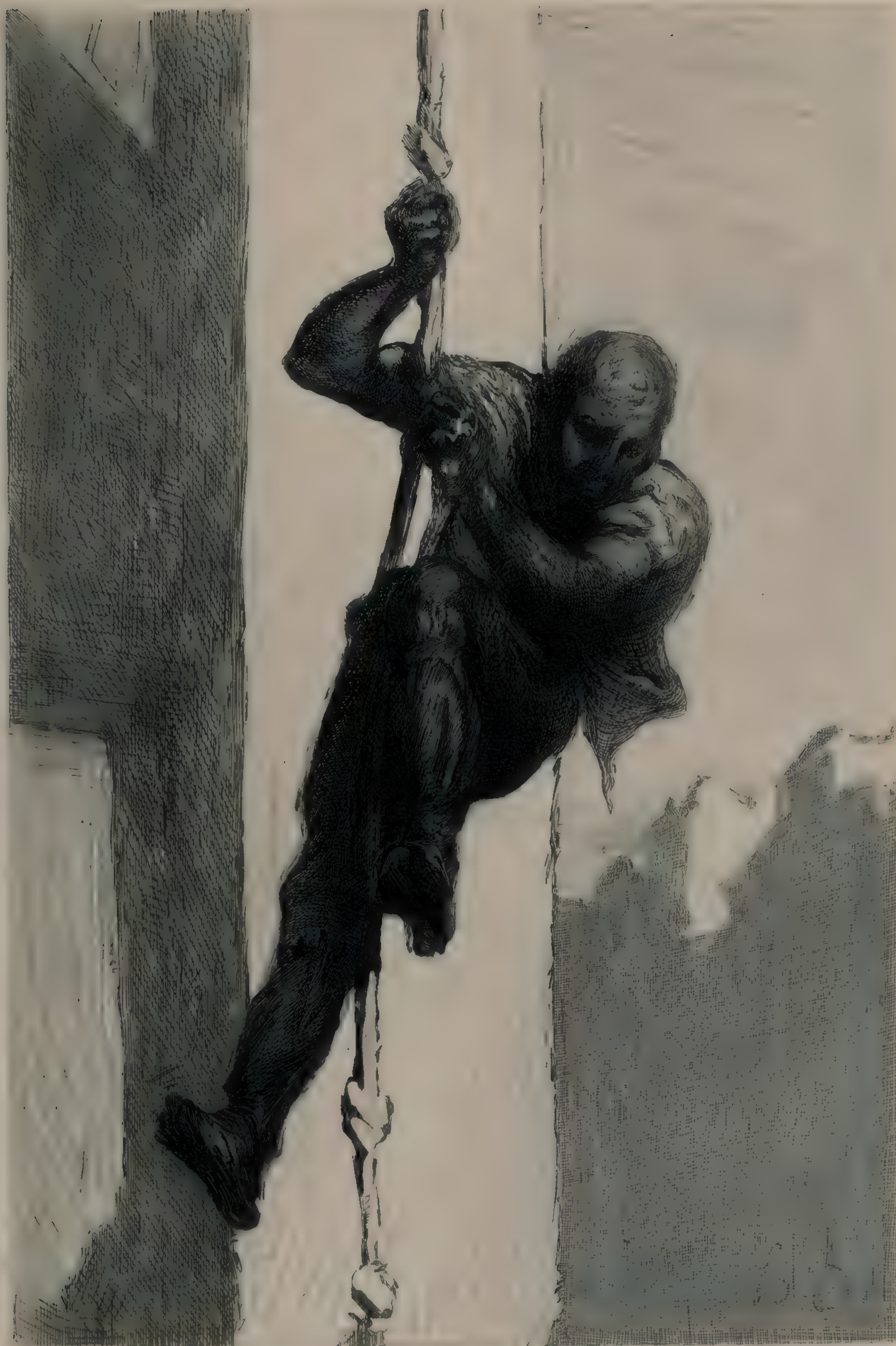
l'individu au type humain, et chacun de ses croquis prend immédiatement une apparence de statue. Gavarni n'en garde pas moins son talent particulier, son observation aiguë, sa connaissance exacte de l'être humain, sa grâce féline, et il affirme très souvent une force concentrée et très sûre d'elle-même.



Les Laveuses du quai d'Anjou (peinture) collection de M. Charles Desouches.

Daumier n'est donc pas un caricaturiste, ainsi qu'il a été catalogué facilement de son vivant. Il est caricaturiste exactement à la manière de Molière, c'est-à-dire qu'il est un peintre de caractères. De même, il est un historien, il met en scène la comédie humaine qu'il aperçoit. De même, il est un poète, car s'il voit à merveille la prudence intéressée et la sagesse lourde de Sancho, il a en lui un Don Quichotte épris d'un rêve de justice, et un Don Quichotte militant, qui est réellement parti en guerre pour son idéal.

C'est d'ailleurs un mot bien vague que celui de caricature, si vague que pour en faire l'histoire, il a fallu (M. J. Grand-Carteret, par exemple, dans ses livres très étendus, très variés) faire l'histoire de la satire, et chercher partout les éléments d'une telle forme de l'esprit humain : dans les bas-reliefs, les chapiteaux, les stalles, les vitraux des églises, — dans toute la sculpture raisonneuse du moyen âge qui raconte les horreurs de la guerre, les misères nées des taxes forcées et des mauvais négoces, les parodies



H. Daumier pinx.

E. Pennequin sc.

LE BADIGEONNEUR

(appartient à M. Vollard)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. L. Fort

monacales de la religion, — dans la Danse des morts qui a piétiné l'Europe du xve siècle de sa danse égalitaire. Un lien évident existe entre les frondeuses images de pierre et les ironies des premiers volumes à estampes. Les mêmes personnages qui gambadent aux portails des cathédrales et dans les fresques des chapelles se trémoussent aux frontispices et dans les images des livres. Le trait imprimé, partout répandu, continue le rôle joué par la statue et le relief. La réforme religieuse, l'évolution politique, la lutte vitale, sont dorénavant commentées par les bouquins illustrés, par les feuilles volantes qui expriment les impressions populaires et les jugements des artistes sur la rupture de Luther, la guerre de Trente Ans, la propagande humanitaire du xviiie siècle, la Révolution, la chevauchée de Napoléon, la Restauration, et tout ce qui s'est suivi. Cela indique une certaine extension de la caricature proprement dite. Elle ne comporte pas seulement la drôlerie, la cocasserie des jugements sur la vie, et les intentions justifiées ou non, vengeresses, cruelles, ou sottes, des pamphlets inspirés par l'esprit de parti : elle s'annexe les observations véridiques et les études nuancées. Elle n'emploie pas seulement la trivialité de l'expression, la déformation appuyée des êtres et des choses : elle va jusqu'à la vérité de l'observation et jusqu'à la grandeur de l'art. Non seulement il est possible, mais il est de stricte justice, d'accepter ce déplacement de limite, cet accrois-



La Sortie de l'École (peinture)
collection de M. Lutz.

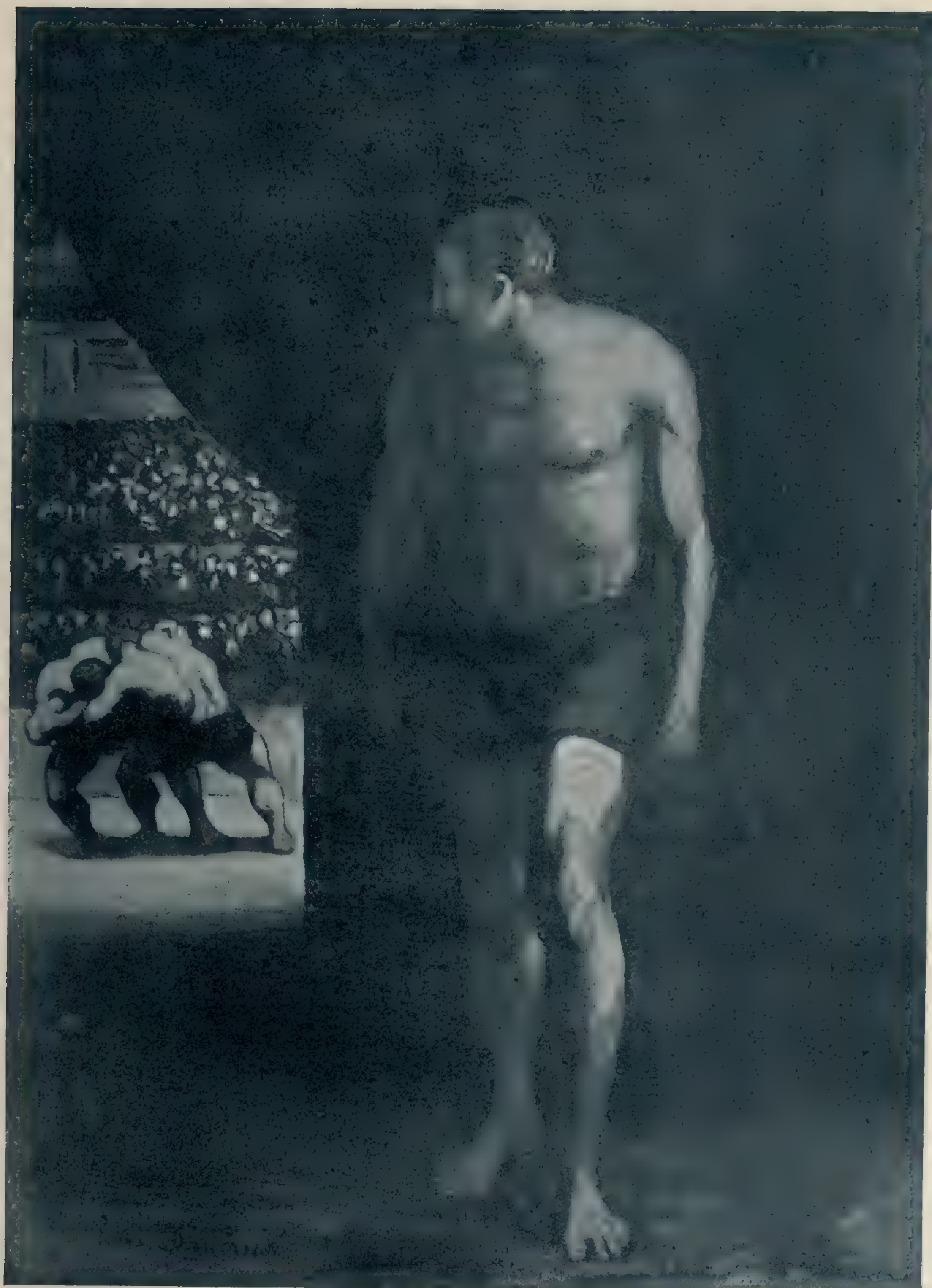
sement de programme. Toutes choses s'expliquent mieux et il y a grandissement d'intérêt si, avec la charge de l'humanité, il y a l'étude serrée du visage et de la gesticulation, si de la fantaisie imaginatrice des caricaturistes on va jusqu'à l'observation savante des artistes et des écrivains. Les grands faits historiques et les infinis détails de la vie sociale, les idées, les mœurs, les faits, les personnages, les costumes défilent. Les interprétations multiples donnent, en leur diversité de jugements, une histoire complète de la religion,



Le Wagon de 3e classe (dessin appartient à M. Durand Ruel.

de la politique, de la mode, de la littérature, de l'art, du théâtre, de la vie. Ainsi que le désirait Renan, les faces dont se compose toute vérité sont montrées. Et de la bouffonnerie et de la lourdeur, on va jusqu'à la légèreté de l'esprit et jusqu'à la gravité de la raison.

On accordera sans peine que Daumier a droit ici à la haute place, par la fierté de son intelligence et par la force de son art. S'il fallait, toutefois, définir plus exactement sa différence avec les caricaturistes proprement dits, on trouverait cette définition dans ce fait que la survie artistique et la hauteur de la pensée sont rarement constatées chez les actualistes du crayon. Leur légion ne fournit guère comme résultat de son investigation et de



H. Daumier. — Les Lutteurs (peinture).
Collection de M. Louis Sarlin.



La salle d'attente (aquarelle). Collection de M. Guyotin.

son application que des images de dessin enfantin et des niaiseries cérébrales. Certains ont une raideur amusante, une cocasserie inoffensive. D'autres, qui ne faisaient pas du genre leur métier, des dessinateurs, des peintres, ont crayonné des croquis de bonne humeur avec une naïveté voulue et une science cachée. Mais, hélas ! le gros de la bande des professionnels se présente avec la facture la plus médiocre et l'imagination la plus déplorable.



Le Wagon de 3e classe (peinture)
collection de M. Gallimard.

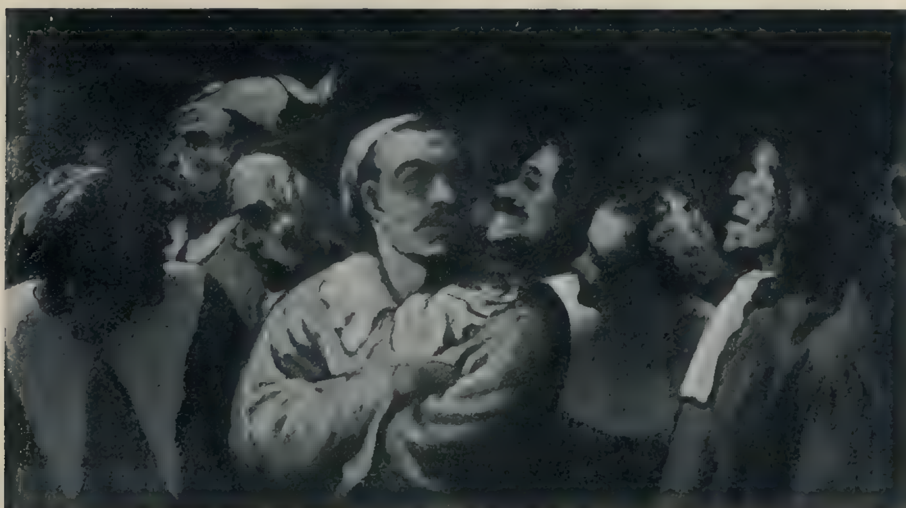
Regardez les images, lisez les légendes, et vous ne trouverez pas un noble effort, une pensée haute, une invention superbe, sur lesquels ces parasites de l'actualité ne se soient acharnés pour les bafouer, les rapetisser, les tuer de ridicule. Les manifestations de la pensée qui devaient triompher et conquérir l'avenir, la poésie d'un Hugo, la musique d'un Wagner, la peinture d'un Millet, ont été assaillies par leur lâche bêtise. Apparition d'un livre, d'un tableau, audition d'un drame lyrique, bataille théâtrale, tout leur est bon pour révéler leur ardeur rétrograde, pour courir sus à l'originalité qui ose comparaître devant leur tribunal impitoyable. Contre le génie, le talent, la recherche, le nouveau, il n'est pas de traits injurieux, il n'est pas de légendes



H. Daumier. — Après l'audience (aquarelle).
Collection de Mme Esnault-Pelterie.

à basses calembredaines qui ne soient employés par ces extraordinaires gens d'esprit. Et leur œuvre ne se borne pas là. Ces mêmes étroites cervelles sont les réceptacles du chauvinisme le plus stupéfiant qui se puisse imaginer. Navrants dessins, légendes lamentables, férocités boulevardières, patriotisme charivarique de Bertall, de Cham, et de tant d'autres, de quel œil on vous voit au lendemain des défaites, et quelles tristes pièces justificatives vous devenez dans le dossier de l'Histoire !

Daumier est à l'opposé de ces caricaturistes-là.



TYPES DE LA VIEILLE COMÉDIE (peinture)
collection de M[me] Esnault Pelterie.

Daumier ! le voici, vaillant, gouailleur, populaire, et tragique à ses heures. A ses premiers pas dans la vie, il apparaît avec toute la loyauté de son esprit, toute la finesse de sa vision, toute la décision de sa main, dans les portraits et les scènes de la *Caricature*, dans les innombrables études de mœurs et satires politiques du *Charivari*. On peut s'arrêter devant tel parlementaire, Royer Collard ou Guizot, Prunelle ou Thiers, devant tel juge du procès d'Avril, l'effrayant Barbé-Marbois, par exemple, inquisiteur cacochyme, en douillette, en bonnet, en pantoufles, tremblant, sénile et béant. On peut rêver devant le paysage de cimetière de la belle planche : *Enfoncé, Lafayette !* On peut étudier les caractères des figurants politiques du *Ventre législatif*, et se délecter de la lumière qui met en saillie de telles difformités. On peut

scruter l'anatomie des victimes de la *Rue Transnonain* et rester en admiration devant la simplicité sinistre d'un tel drame. En même temps qu'on reconnaîtra la sûreté de métier, la solidité d'exécution, la grandeur de style de celui que Balzac jugeait ainsi, aux premiers jours de la *Caricature :* « Ce gaillard-là, mes enfants, a du Michel-Ange sous la peau », — on acquerra les renseignements les plus certains sur la qualité de son esprit, sur sa manière d'observer, sur sa faculté de voir la vraie grandeur de la réalité. Daumier est un artiste simplificateur, ayant d'instinct le goût des compositions sommaires et expressives. C'est un homme droit, d'appréciations nettes, de colères franches. C'est un historien qui dédaigne le détail et qui constate les passions de tous les temps et les états d'humanité immuables.



AU THÉATRE (peinture)
appartient à M. Vollard.

L'œuvre d'observation qu'il mena ensuite à bien, et pour laquelle il avait été créé par la nature, avec son nez à l'évent, son regard perspicace un peu caché, son visage débonnaire au premier aspect, mais qui prend vite sa signification de malice aiguë et d'honnêteté rude, cette œuvre abonde en renseignements de moralité et de mentalité.

Le méridional, né à Marseille, venu jeune à Paris, connaît admirablement la grande ville, et il l'a représentée en d'étonnants paysages faits de quelques traits et de quelques taches : nul n'a mieux que lui fixé la physionomie des ponts et des maisons des quais, des rues sous la pluie, des maigres campagnes de la banlieue. Il était en réalité un bourgeois bourgeoisant de Paris, il aimait et il n'aimait que le décor de ses pavés, de ses maisons,



H Daumier pinx

LES AMATEURS

(Collection de M. Georges Feydeau)

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. J. Fort

les drames et les comédies de ses rues, les intérieurs de ses logis, avec le coin de ciel gris échancré par les toits et les cheminées que l'on aperçoit à travers les carreaux d'une fenêtre. Il s'en allait bien à la campagne, comme les Parisiens, mais nul n'a raillé d'une verve aussi intarissable les agréments fallacieux des villégiatures, et il n'était pas plutôt installé aux champs qu'il montrait une inquiétude et demandait à rentrer dans sa bonne ville.



Une Mère (dessin au lavis) collection Bureau.

Il a été, tout naturellement, un irrespectueux. Il a raillé la Réclame et le Boniment dans l'immortelle série des Robert-Macaire, — la mise en scène et l'injustice de la Justice dans les gens de robe de toutes catégories, de l'avocat au juge, — la tradition défigurée, le professorat pédantesque, l'idéal devenu convention, dans son *Histoire ancienne*, où les faiseurs d'opérette ont trouvé le meilleur de leur inspiration.

Il avait des convictions républicaines chevillées dans l'âme, et il est revenu, malgré les difficultés, chaque fois qu'il l'a pu, à la satire politique, avec des vues extraordinairement prophétiques sur le cours des événements européens, et de sinistres trouvailles impérissables comme le *Rêve de l'inventeur du fusil à aiguille*.

Enfin, il a achevé d'écrire l'histoire de son esprit en mettant son talent en contact avec la vie de tous les jours, en racontant l'existence extérieure et les préférences intimes de ses contemporains. L'énumération seule des séries serait de bonne longueur, des scènes de boutique et de chambre à coucher

aux scènes de la rue, des bains froids aux théâtres et aux soirées à musique, de l'hôtel des ventes aux chemins de fer et aux plaisirs de l'été. C'est à propos de ces études consacrées à la petite bourgeoisie du XIXe siècle, que le biographe le plus complet de Daumier, M. Arsène Alexandre, comparant les bourgeois



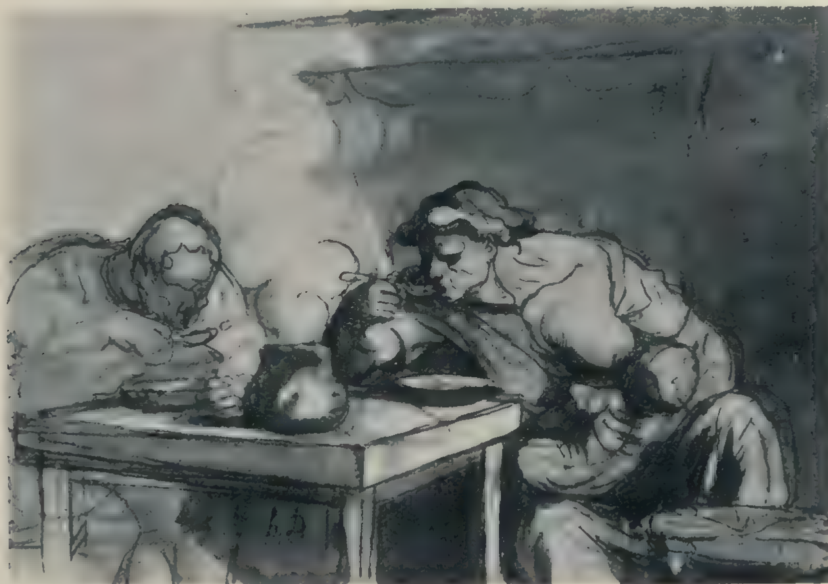
LES BUVEURS (aquarelle)
collection Bureau.

de Daumier au bourgeois de Monnier, a dit avec les qualités habituelles de son talent, son goût de réflexion et sa verve d'analyse : « ... Un trait assez commun à la plupart des bourgeois de Daumier, quand ils ne sont pas poussés à bout par quelque circonstance extraordinaire, c'est leur expression générale de placidité et de doux étonnement... Quelle erreur ce serait de les prendre pour des frères, ou même pour des cousins éloignés de Joseph Prudhomme ! Ils n'ont rien à voir avec ce magnifique fantoche. Prudhomme est une figure apocalyptique, il incarne l'affolement de la gravité. Ils seraient



H. Daumier. — Au théâtre (peinture).
Collection de M. Viau.

les premiers à rire de son accoutrement, de son faux-col, de ses lunettes et de son chapeau à grands bords. Autant Prudhomme est fictif et exceptionnel, autant ils sont naturels et *ordinaires*. Certes, Joseph Prudhomme est une étonnante invention de fantaisiste observateur du détail, mais les bourgeois que nous étudions le dépassent de toute la différence qu'il y a entre la fantaisie et la vie. L'élève de Brard et Saint-Omer pose toujours pour la galerie,



LA SOUPE (aquarelle)
(collection de M. Guyotin).

eux ne se sentent pas observés et n'agissent ou ne parlent que pour eux-mêmes. Il n'a qu'un seul tic, l'emphase qui se rengorge, qu'une seule manière de penser, qu'une seule attitude : ils en ont mille dans une heure. Il n'a pas une seule passion : ils les ont toutes. Prudhomme est drôle jusqu'à la bouffonnerie, et à la longue il doit calculer ses effets. Les bourgeois de Daumier sont mieux que drôles, ils sont véritablement comiques. Suivant la fine observation de Baudelaire, *un être n'est comique qu'à la condition d'ignorer sa nature*. Or, il est impossible de pousser plus loin qu'eux cette ignorance. »

Cette perspicacité, cette variété dans l'observation, cette abondance géniale, tout cela, naturellement, n'aurait rien été sans la forme de dessin de Daumier. C'est par cette forme que son esprit prend une valeur vivante. Si

Daumier ne l'avait pas possédée, il aurait été un homme très intelligent, très profond, qui voit beaucoup de choses et qui les pénètre, mais qui ne dit



Le peintre devant son chevalet (esquisse peinte) appartient à M. Rosenberg.

pas ce qu'il a vu, ou qui ne le dit que par des conversations, évanouies aussitôt que proférées. Il est bien rare que cette manière de l'esprit ne trouve pas son expression, soit par la littérature ou les arts plastiques, soit par l'action. Daumier, heureusement, avait son expression, il était né artiste,



LE MALADE IMAGINAIRE (peinture)
collection de Mme Esnault-Pelterie.



La Confidence (peinture), collection de M. Blot.

et tout ce qui se trouvait en contact avec sa sensibilité se résumait immédiatement en traits et en modelés. Il a mis ainsi sa pensée en valeur, car on est bien forcé, après avoir admiré la sûreté de construction et l'infaillible distribution des lumières de ses compositions, le coup de crayon à la fois brutal et souple avec lequel il installe ses personnages dans l'atmosphère, on est bien forcé de remonter à la source de son génie et d'admirer le cerveau qui a perçu un tel spectacle de la vie. On l'admirera de plus en plus, il ne faut pas être un bien grand prophète pour se donner le luxe d'une telle affirmation, on classera Daumier, — mais n'est-ce pas fait déjà ? — à sa place, parmi les très grands artistes.



Musiciens ambulants (peinture), collection Bureau.

Sa gloire de peintre ne fait que commencer à se lever, mais c'est elle qui fait la preuve définitive de sa force superbe. Ses tableaux, comme ses aquarelles, comme ses dessins, ses croquis, comme ses innombrables lithographies, montrent les scènes de la vie qu'il a connues et dont il a extrait le



H. DAUMIER. — LES SALTIMBANQUES (peinture).
Appartient à M. Rosenberg.

sens. C'est le même monde d'avocats, d'amateurs, de spectateurs au théâtre, d'ouvriers à leur labeur, de femmes du peuple menant à la fois les soins de leur besogne et de leur maternité. Daumier n'a pas été autre, ici, qu'avec la page de journal, mais il a achevé de se démontrer. Il a prouvé son attache à la race des vrais artistes, il s'est mis sans effort auprès des plus doués et des plus savants, il a dit tout ce qu'il savait sur l'unité de l'œuvre d'art, sur la forme dense des êtres, sur la légèreté de l'atmosphère, sur les valeurs logiques qui harmonisent les premiers plans au fond, et il a été, en même temps que le grand dessinateur que l'on reconnaissait, le délicieux coloriste que l'on pouvait soupçonner, un coloriste épris des aspects veloutés et soyeux, des clartés fines et précieuses, des ténèbres transparentes.



Statuette de Ratapoil
collection de Mme Esnault-Pelterie.

Telle est, brièvement retracée, après tant d'écrivains qui ont si chaudement admiré et si sûrement commenté Daumier, l'image qui m'est apparue à la lucarne du quai d'Anjou. C'est dans cet atelier du quai d'Anjou, où se trouvent encore la palette, les crayons lithographiques, et de belles peintures et de savoureux croquis de Daumier, c'est là qu'il mena à bien une grande partie de son œuvre. Sous cette baie vitrée était la table où il travaillait. Au fond, dans cet angle obscur, le canapé sur lequel il allait se reposer et songer, et travailler aussi, car la songerie de Daumier était féconde, puisque c'était sa mémoire qui lui donnait à revoir de nouveau, en quels résumés saisissants ! les paysages de villes et les êtres qu'il avait longuement contemplés pendant ses flâneries.

Ce petit escalier conduit toujours à une espèce de chambre de phare haut perchée sur le toit, qui était encore un refuge de rêverie pour Daumier. C'est de là, fumant son éternelle pipe, qu'il regardait son ami et compère Geoffroy-

Dechaume fumant aussi sa pipe dans sa barque amarrée à la berge du quai : ils se regardaient longtemps, et conversaient sans mot dire à travers la fumée de tabac. Daumier était à ce moment tel que l'a si bien représenté Théodore de Banville dans ses *Souvenirs*, « son visage éclatant de force et de bonté, les petits yeux perçants, le nez retroussé comme par un coup de vent de l'idéal, la bouche fine, gracieuse, largement ouverte, enfin toute cette belle tête de l'artiste, si semblable à celle des bourgeois qu'il peignait, mais trempée et brûlée dans les vives flammes de l'esprit ». Cette jeunesse de l'esprit lui est restée jusqu'à la fin, ses dessins de vieillard ont encore un jet de cette flamme qui brûlait en lui, et c'est une joie et un réconfort d'évoquer cette haute, belle et pure figure.

Gustave GEFFROY.





LES ÉPÉES D'HONNEUR

DISTRIBUÉES PAR LES PAPES

A PROPOS D'UNE PUBLICATION RÉCENTE[1]

I



Les épées d'honneur ou épées bénites, jadis distribuées par les papes, étaient des œuvres d'art dans toute la force du terme : la ciselure, la damasquinure, l'émaillerie, y luttaient de fini et d'élégance ; des rinceaux d'un goût exquis alternaient avec des allégories subtiles ou des inscriptions en beau latin cicéronien. Et tout d'abord signalons l'originalité de leur forme et de leur ornementation : ces armes étaient destinées à être tenues à deux mains, la pointe en l'air (c'est ce qui résulte du sens dans lequel sont dirigés les ornements ; les inscriptions cependant y étaient parfois tracées dans le sens opposé, par exemple dans

[1] Marquis de Mac Swiney de Mashnaglass, *Le Portugal et le Saint-Siège. Les épées d'honneur envoyées par les papes aux rois de Portugal au XVI*e *siècle*. Paris, 1898. Sur les épées du xiv*e* et du xv*e* siècle, voyez le travail que j'ai publié dans la *Revue de l'Art chrétien* de 1889-1890. Cf. les *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions* (26 juillet 1895). Les épées faisant partie du trésor de la Couronne de Prusse, ont été étudiées par M. Lessing dans le *Jahrbuch* des collections d'art prussiennes de 1895. — M. Lessing ne mentionne que quatorze épées conservées ou connues par des reproductions (entre 1446 et 1725). On verra dans quelles proportions mes recherches m'ont permis d'augmenter ce chiffre.

l'épée du musée de Zurich). Le terme de « montante », sous lequel les désignent les Espagnols, exprime assez bien cette destination.

Les origines mêmes de la cérémonie sont fort obscures. Au témoignage de certains auteurs, la remise d'une épée d'honneur, le jour de Noël, remonterait à Paul Ier (757-767), qui aurait fait don de cette arme au roi Pépin le Bref[1]. D'autres citent les épées offertes par Alexandre III au doge de Venise, en 1177, par Innocent III, en 1202, au roi d'Ecosse et, en 1204, au roi d'Aragon. Mais il ne s'agissait, en réalité, que de cadeaux accidentels, non d'une institution régulière.

Plusieurs peintures anciennes illustrent la cérémonie à laquelle donna lieu la remise de l'épée au doge Sébastien Ziani, en 1177.

C'est d'abord une miniature d'un manuscrit du xive siècle, au musée Correr, à Venise. On y voit le doge debout devant le pape[2]. Nous trouvons ensuite une fresque de Spinello Aretino (1410), au Palais public de Sienne. Je citerai enfin une peinture de Francesco Bassano, au Palais des doges à Venise : la composition est pompeuse, sans sincérité aucune. Au surplus, ces représentations rétrospectives sont dépourvues de tout caractère documentaire.

D'autre part, la cérémonie de la remise de l'épée, décrite dans l' « Ordo romanus » de Jac. Caetani[3], se rapporte au couronnement de l'empereur, et non à la remise de l'épée d'honneur.

Tout nous autorise à affirmer que, vers le milieu du xive siècle seulement[4], la bénédiction et la remise de l'épée devinrent l'objet de cérémonies périodiques. On a supposé que l'initiative en revenait au pape Urbain VI (1386), mais j'ai montré ailleurs[5] que, dès 1365, sous le pape Urbain V, l'institution était en pleine vigueur.

Comme le travail auquel je fais allusion contient, pour le xive et le xve siècle, les détails les plus circonstanciés, je me bornerai à signaler ici quelques

[1] Armellini, *Il Diario di Leone X di Paride de 'Grassi.* — Gregorovius aussi rattache l'origine de la cérémonie au don fait par le pape Paul à Pépin le Bref (*Storia della città di Roma*, t. II, p. 347). Le pape Etienne V (885-891) offrit à la basilique de Saint-Pierre « spatham cum vagina de auro et gemmis ac balteo unam » (Duchesne, *le Liber pontificalis*, t. II, p. 194).

[2] Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia*, t. I, p. 64, n° 5. — La peinture est gravée dans *Il Palazzo ducale di Venezia* de Zanotto, t. III, pl. CXXX.

[3] Mabillon, *Musæum italicum*, t. II, p. 402-403.

[4] Le *Rituel* du cardinal Stefaneschi († 1343) contient tous les détails de la cérémonie.

[5] *Revue de l'Art chrétien*, 1889-1890, p. 408-409.

épisodes plus ou moins piquants, sauf à m'attacher ensuite, de préférence, aux épées distribuées pendant le XVIe siècle[1].

C'était tout un monument que chacune de ces armes. Au sommet, le



ALEXANDRE III REMETTANT L'ÉPÉE AU DOGE ZIANI
Fresque de Spinello ARETINO (Palais public de Sienne).

pommeau, soit en métal, soit en jaspe; puis la fusée richement ciselée; ensuite la garde avec ses deux quillons, droits et raides à l'origine, plus tard recourbés aux extrémités, finalement plus ou moins ondulés et échancrés. La lame, à son tour, contenait, en gravure ou en damasquinure : 1° l'inscription

[1] J'ai le plaisir de placer sous les yeux du lecteur la reproduction de deux épées que l'on croyait perdues et qui se trouvent, tout simplement, à l'arsenal de Venise. La première fut donnée par Nicolas V au doge Foscari, en 1450; la seconde, par Pie II, au doge Cristoforo Moro, en 1463. Nous avons dans cette pièce un ouvrage authentique de l'orfèvre florentin Simone di Giovanni.

relatant le nom du pape et l'année de son pontificat ; 2° ses armoiries ; 3° une autre inscription, plus ou moins belliqueuse ; d'ordinaire une variante de ce verset du second livre des Macchabées : *Accipe sanctum gladium... in quo dejicies adversarios populi mei Israel* (épée envoyée par Calixte III au roi Henri IV de Castille) ; 4° des emblèmes et des ornements divers : saint Pierre et saint Paul, la barque de saint Pierre, etc. Le fourreau, de son côté, se distinguait par une extrême richesse. Au début, il était orné de plaques d'émail. Dans la suite, il se composa d'une gaine d'argent doré, travaillée au repoussé. Pour ornements, les armes pontificales, des rinceaux, et plus tard, des grotesques. Le ceinturon, enfin, en brocart d'or, n'était pas moins luxueusement orné.



Épée donnée par Nicolas V au doge Foscari (arsenal de Venise).

Les dimensions mêmes des épées subirent de notables modifications : au xve siècle on pouvait les ceindre et par conséquent s'en servir pour le combat [1]. Au xviie, elles furent transformées en armes de luxe, de parade ; celle de l'année 1689 mesure 1 m, 63 et pèse 19 livres [2]. Quant à celle de 1725, offerte par le pape Benoit XIII à l'électeur de Saxe, Auguste le Fort (au « Johanneum » de Dresde), elle mesure près de deux mètres de haut, dont une trentaine de centimètres rien que pour la poignée. Il faudrait un géant pour la tenir décemment.

A l'épée était invariablement joint le béret, bonnet ou chapeau ducal (*pileus, capellus, galerus, berettone*).

Je ne m'occuperai pas, quant à présent, de cet insigne qui n'offre pas un intérêt des plus vifs. Il me suffira de dire qu'au début (en 1394, par exemple) il semble avoir été orné de perles dessinant des fleurs de lis. Au xvie siècle, c'est une

[1] L'épée donnée par Eugène IV au roi Jean II de Castille mesure, tout compris, 1m,20; la lame de l'épée donnée à l'électeur de Brandebourg (1460) 0m,95; celle de l'épée donnée au landgrave de Hesse (1491) 1m,03.

[2] Molinier, *Venise*, p. 123, 126-127.

coiffure en velours rouge ou noir, avec des bords relevés (à l'origine, il était bordé d'hermine). Trois gros boutons, la colombe du Saint-Esprit, brodée de perles, avec des rayons en relief, se détachent sur le fond. Deux fanons en brocart le complètent (béret envoyé par Pie V à l'archiduc Ferdinand, au musée de Vienne, etc.).

Certains écrivains religieux, dont M. Mac Swiney a adopté l'opinion, ont prêté une signification mystique — très précise — à l'épée et à ses accessoires. « D'après le P. Raynaudo, l'épée serait l'emblème le plus parfait du commandement suprême et du souverain pouvoir, car elle sert à la fois à récompenser les bons et à châtier les mauvais ; elle serait la représentation la plus exacte qu'il y ait du Christ lui-même, auquel le Seigneur a conféré la toute-puissance absolue et qui, pour cela, est appelé *Gladium Domini ;* aussi pouvons-nous à juste titre la considérer comme le symbole de la Divinité et ne devons-nous pas rougir de nous qualifier de *cultores gladii*. Le fourreau dans lequel l'épée est enfermée rappelle la nature humaine, dont, à sa naissance, le Verbe divin fut revêtu ; mais comme cette nature était ornée de toutes les perfections, celles-ci sont représentées par les pierres précieuses serties dans le fourreau. Ce n'est pas tout encore, car le fourreau porte d'autres significations symboliques, selon que l'épée y est cachée ou qu'elle en est tirée. Dans le premier cas, on peut voir une représentation de la première apparition du Christ sous son revêtement humain, et, dans l'autre, celle de la seconde venue parmi nous, lorsqu'il nous apparaîtra dans tout l'éclat et le rayonnement de la majesté divine. » Le baudrier — je continue à citer, — auquel est suspendu le fourreau de l'épée, possède également un sens mystique : il représente l'union hypostatique de la nature humaine du Christ avec sa Divinité, à laquelle elle est attachée ainsi que l'épée au


Épée donnée par Pie II au doge Cristoforo Moro (arsenal de Venise).

baudrier ; c'est pourquoi l'on dit : *accingat te gladio super fœmur tuum potentissimus*[1] ».

Nous attachons-nous à l'importance politique de ces armes, nous découvrons que leur histoire illustre à tout instant, et de la façon la plus piquante, les rapports du Saint-Siège avec les empereurs d'Allemagne, les rois de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espagne, de Portugal (c'est à ceux-ci qu'est consacré le très érudit et très attachant mémoire du marquis de Mac Swiney), de Pologne, avec la République de Venise, la République helvétique, et une foule de princes, de grands seigneurs, de capitaines valeureux[2].

II

Mais étudions, dans l'ordre chronologique, ces belles cérémonies, qui se renouvelaient périodiquement, aux fêtes de Noël, et dont chacune — ou peu s'en faut — formait une page d'histoire.

Pour les épées distribuées à Avignon, au cours du XIVe siècle, de même que pour les épées distribuées à l'époque de la première Renaissance, le lecteur me permettra de le renvoyer à mes précédents travaux. En revanche, tout est à faire pour l'histoire des épées du XVIe siècle. A peine si quelques points ont été élucidés : telle l'histoire des rapports de la papauté avec les rois de Portugal. Comme il y aurait quelque indiscrétion à entreprendre ici, dans un recueil s'adressant aux artistes et aux amateurs autant qu'aux érudits, une si longue et si minutieuse enquête, je me bornerai à retracer les vicissitudes des épées pendant les pontificats, si glorieux pour l'art, de Jules II, de Léon X, de Clément VII et de Paul III. Je m'aiderai spéciale-

[1] Marquis de Mac Swiney, *Le Portugal et le Saint-Siège*, p. 8-9.

[2] La collection la plus riche en épées d'honneur est l' « Armeria » de Madrid. On n'y trouve pas moins de neuf de ces armes précieuses, malheureusement toutes dépouillées de leurs poignées d'argent, à l'exception de la première en date. Voici l'énumération des souverains pontifes qui les ont distribuées et des princes qui les ont reçues : Eugène IV. Le roi Jean II de Castille. — Calixte III. Henri IV de Castille (1458). — Clément VII. Charles-Quint (1529). — Paul III. Philippe II. — Pie IV. Philippe II (1560). — Pie IV. Don Carlos (1563). — Grégoire XIV. Le futur Philippe III (1591). — Clément VII. Philippe II (1593). — Paul V. Le futur Philippe IV (1618). — Voyez le savant travail du comte de Valencia de don Juan : *Catalogo historico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid*, p. 188-193. Madrid, 1898. — On m'affirme qu'un inventaire du trésor de la cathédrale de Ségovie mentionne également une épée d'honneur.

ment, dans cet essai, de documents inédits faisant partie des Archives secrètes du Saint-Siège.

Jules II avait succédé à Alexandre VI ; le chêne des della Rovere, la branche de rouvre déroulant sa robuste végétation de glands et de feuilles, avait pris la place du sanguinaire emblème des Borgia, le taureau espagnol : néanmoins, plus que jamais, le don des épées d'honneur revêtit le caractère politique le plus accentué. Le nouveau pape s'en servit, non plus seulement pour récompenser les victoires sur les Turcs, ennemis communs de la chrétienté : il les faisait sans cesse intervenir dans ses luttes avec ses ennemis chrétiens. C'était bien ainsi qu'il l'entendait lorsqu'il envoya l'épée au vice-roi de Naples, capitaine général de la Ligue sainte, dirigée contre Louis XII, ou encore aux Suisses, fidèles et valeureux alliés du Saint-Siège.



Détail du fourreau de l'épée donnée par Innocent VIII au Landgrave de Hesse (musée de Cassel).

Pour fondre et ciseler la poignée ainsi que le fourreau de ses épées, Jules II fit choix d'un artiste inconnu jusqu'ici dans l'histoire des arts et qui vient revendiquer, titres en mains, la paternité de tant de pièces superbes, dont trois sont parvenues jusqu'à nous : celles des musées de Zurich, de Vienne et d'Edimbourg.

Le *curriculum vitæ* de maître Domenico di Michele de Sutri n'est pas fait pour provoquer l'indifférence du lecteur, car cet artiste eut l'honneur de travailler pour Alexandre VI aussi bien que pour Jules II. Attaché à la cour pontificale en même temps que son parent Angelino di Domenico de Sutri, il collabora aux statues d'Apôtres destinées à la chapelle papale et exécuta la rose d'or de 1493, ainsi que l'épée d'honneur de 1494. Nommé orfèvre pontifical par Jules II, il reçut à ce titre le traitement mensuel consacré de 4 florins. En 1508, il se fit agréger à la Corporation nouvellement fondée des orfèvres. Entre temps, il défraie la cour de toutes sortes de pièces d'orfèvrerie. C'est ainsi qu'en 1504, il livre un encensoir doré ; en 1505, il dore une lampe et deux vases, travail pour lequel il reçoit 21 florins larges ; en 1508 et en 1509, il dore des candélabres ; en 1511,

il fond et cisèle deux candélabres d'argent et divers autres ornements destinés à la chapelle papale, du prix global de 206 florins. Domenico avait en outre le monopole des roses d'or distribuées par Jules II; il fournit, entre autres, celles des années 1505, 1506, 1508 à 1513.



Détail de la lame de l'épée donnée par Alexandre VI au duc de Poméranie (musée des Hohenzollern à Berlin).

Au mois de décembre 1503, Jules II décida que l'épée serait envoyée à l'archiduc Philippe le Beau, fils du roi des Romains. L'épée de 1504 aurait pris, d'après Moroni, le chemin de l'Angleterre et aurait été offerte au roi Henri VII. En 1507, l'épée traversa également les mers et alla échouer en Écosse (le titulaire fut le roi Jacques IV), où elle est pieusement conservée de nos jours, au musée d'Édimbourg. En 1508, ce fut le duc Charles III de Savoie qui la reçut pour avoir mis fin, sur les insistances de Jules II, à ses dissentiments avec les cantons de Fribourg et de Berne.

L'épée de 1510 est identique, si je ne m'abuse, à celle qui se trouve aujourd'hui au musée de Vienne. La lame, de 4 pieds, 9 pouces de long, a pour ornements les figures de saint Pierre et de saint Paul, l'inscription « Julius II Pont. max. anno VII », les armoiries de ce pape, surmontées de la tiare. La poignée, en argent doré, est ornée de feuillage. Les quillons se composent de dauphins ; un large rinceau, analogue à un coquillage, recouvre la naissance de la lame [1].

Par contre, l'épée conservée à Vienne, et dite de Charles-Quint (avec les armoiries de Jules II et l'aigle impériale), serait, d'après M. Lessing, une épée ordinaire quelconque, donnée par Jules II, et non une épée bénite.

Des plus significatifs est le choix du titulaire de l'épée de 1512 : Jules II, voulant récompenser ses fidèles alliés, les Suisses, fit don du « stocco » à la

[1] Sacken, *Die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen der K. K. Ambraser Sammlung*. Vienne. 1862, t, II, p. 63, pl. LVI.

Confédération helvétique. L'arme, conservée de nos jours au musée national de Zurich, se distingue par son riche fourreau orné de l'inscription « Julius II Pont. max. anno VIII », des armoiries pontificales, de rinceaux se rattachant à des mascarons [1]. Brantôme a commenté, à sa façon, le don fait aux Suisses par le belliqueux Jules II : « Comme fit aussi devant eux tous, le pape Jules à l'endroit des Souysses, y adjoustant de plus l'estendard général de l'Eglise, les baptisans par le beau nom de restaurateurs et protecteurs de la sainte Église : autant de flatterie et de vanité pour eux, si le roy François ne les eust bien battus à Marignan [2]. »



Détail de la lame de l'épée donnée par Innocent VIII au Landgrave de Hesse (musée de Cassel).

Dans son *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, Moroni cite en outre, mais sans indiquer de date, l'épée envoyée au roi Ladislas de Hongrie.

Sous ce pontificat, la richesse des épées d'honneur varie de même que celle des roses d'or. En 1506, l'épée coûte 250 florins, 3 carlins. D'ordinaire, il y entrait de 9 à 10 livres d'argent, représentant une valeur de 80 à 108 florins. La dorure exigeait une dépense moyenne de 25 florins. En 1505, le ceinturon coûta 12 florins et le fourreau 13 florins. En 1512, la dorure et l'achat de velours cramoisi coûtèrent ensemble 31 florins, 16 bolonais. Particulièrement riche fut le béret de 1510 : le brodeur Angelo ne reçut pas moins de 55 ducats pour les pierres précieuses qui le garnissaient et 6 ducats pour la façon.

Austère et combative sous Jules II, la papauté se laissa aller à la volupté avec Léon X. Tout ce

[1] Lacroix, *Le Moyen Age et la Renaissance*, t. IV; *Armurerie*, pl. XV.

[2] *Œuvres complètes*, éd. Lalanne, t. I, p. 108-109.

qui se rattache à ce nom trois fois glorieux mérite de fixer l'attention de l'historien des arts ; à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un facteur ayant tenu dans les préoccupations d'un juge si illustre, héritier des goûts de trois générations de Mécènes, une place aussi vaste que le noble art de l'orfèvrerie. Eh bien, eu égard aux épées d'honneur, je dois confesser que Léon X, si prodigue d'ordinaire, s'en tint au strict nécessaire. Aussi bien les errements de la cour pontificale ne lui laissaient-ils guère d'initiative en pareille matière. Depuis un temps immémorial, la confection des épées, de même que celle des roses d'or, était à la charge de la Chambre apostolique, loin d'être prélevée sur les ressources personnelles du Saint-Père ; comme elle avait un caractère obligatoire, il n'est pas étonnant que Léon X s'en soit tenu aux traditions courantes. D'ordinaire, il dépensait une centaine de ducats (en 1517-1518, 107 ducats ou florins) pour les matières premières et la façon. En 1514, la dépense ne s'éleva qu'à 78 ducats : *pro integra solutione pretii argenti et manifacturæ ensis auratæ* (sic). En 1514, les perles destinées au béret coûtèrent 57 florins; en 1517 le velours, les broderies, les franges et autres fournitures 22 florins; en 1518, les perles, ornements et la façon 87 florins.


Détail de la lame de l'épée donnée par Jules II a la Confédération helvétique (musée de Zurich).

Il était tout naturel que le nouveau pape fît choix d'un nouvel orfèvre.

Le lecteur voudra bien que je lui présente Sanctus Nicolaï, ou Santo di Cola Sabbe, le successeur de Domenico de Sutri et l'auteur des épées distribuées de 1513 à 1519. Cet artiste, qualifié de *civis romanus*, faisait partie du collège des Massiers pontificaux depuis 1489 ; en 1504 il fut nommé essayeur des monnaies ; il prit part, en 1508, à la fondation de la corporation des orfèvres ou corporation de Saint-Eloi. Attaché au service de Léon X, il jouissait d'un traitement mensuel de 4 florins d'or, soit 48 florins (environ 3 000 francs de notre monnaie) par an. En 1517 il reçut 600 florins pour exécuter une tasse, et 8 florins pour dorer deux *broche d'argento* ; en 1518, 50 ducats pour enrichir

une tasse blanche (en argent) d'un pied au goût du pape. Ce fut lui également qui exécuta les roses des années 1514, 1515, 1517 à 1520. — Lors de son second voyage à Rome, Benvenuto Cellini travailla chez le fils de Santo.

Santo représente à coup sûr une nouvelle étape de l'orfèvrerie romaine; son style, je le parierais, avait plus de facilité et moins d'archaïsme. Si je parle ainsi au conditionnel, c'est que les épées distribuées par Léon X ont été moins bien partagées que celles distribuées par Jules II : elles ont disparu, à l'exception d'une pièce conservée dans une richissime collection parisienne, celle de M. Riggs.



Épée envoyée par Léon X autrefois au trésor de l'église de Halle.

Reprenons maintenant, année par année, l'histoire des épées pontificales distribuées par Léon X. Du *stocco* de 1513, nous ne savons qu'une chose : c'est qu'il fut ciselé par Sanctus Cole et qu'il coûta 192 florins.

Au mois de décembre 1514, l'épée, exécutée par le même artiste, coûta 133 florins (or, argent, main-d'œuvre, fourreau, velours). Elle fut envoyée au roi Jacques V, d'Ecosse.

La même année — mais n'y aurait-il pas là quelque confusion? — Léon X envoya une épée au roi Henri VIII d'Angleterre, avec un bref portant la date du 21 mai 1514 (British Museum, fonds Landsdowne, M. S. 818, 128).

L' « Ashmoleian Museum », d'Oxford, se flatte de posséder ce joyau. La poignée, en argent niellé, se compose de deux branches terminées chacune par une griffe tenant un morceau de cristal. Quant à la lame, elle est en fer gravé, mais sans aucune armoirie pontificale. La forme de l'épée, non moins que l'absence d'inscriptions ou d'armoiries, nous autorise à croire que nous n'avons pas affaire à un *stocco*.

Au mois de janvier 1515, Léon X résolut de donner l'épée, bénite lors des

fêtes de Noël de l'année précédente, au roi Emmanuel de Portugal, qu'il venait déjà de gratifier de la rose d'or. Cette arme, exécutée comme les autres par Sanctus Cole, avait coûté 133 florins, somme qui comprenait les fournitures et la façon tant de l'épée que du fourreau. En 1515 également, à l'occasion de son entrée dans sa ville natale, Léon X offrit l'épée à la République de Florence.

L'épée de 1518 eut pour destinataire l'empereur Maximilien, auquel le cardinal légat Caetan la remit, à l'ouverture même de la diète d'Augsbourg. Le bref qui l'accompagnait exhortait l'empereur à mener vivement la croisade contre les Turcs, décidée l'année précédente par le concile de Latran ; l'épée bénite devait lui servir à détruire les ennemis de l'Église « à l'instar de Gédéon [1] ».

L'épée de 1519, également exécutée par Sanctus, à une date qui n'est pas spécifiée, alla ceindre le flanc du petit-fils et successeur de Maximilien, Charles-Quint. Cette épée existait encore en 1793 à l' « Armeria » de Madrid [2].

Pendant le pontificat de l'austère Adrien VI (1522-1523), une des épées d'honneur, celle de 1522, aurait, d'après le docte abbé Cancellieri, été remise à Charles-Quint, de passage à Rome [3]. Mais cette assertion attend sa confirmation.

Eugène MÜNTZ.

(A suivre.)

[1] Cette épée, depuis longtemps perdue, est gravée — bien grossièrement, il est vrai — dans l'inventaire du trésor de l'église de Halle, où elle était conservée. Voir le *Hallisches Heiligthumsbuch vom Jahre 1520* (réimprimé à Munich, chez Hirth, en 1889). Je suis redevable de cette communication à M. F. de Mély.

[2] Abadia, *Resumen sacado del Inventario general historico que se hizo en el ãno de 1793 de la Real Armeria.* Madrid, 1793, p. 12-13.

[3] *Descrizione de' tre Pontificali,* p. 14.

UN SCULPTEUR BELGE : PAUL DE VIGNE

L'inspiration de ce charmant et grave artiste était douce, harmonieuse, musicale. Elle n'avait rien d'étrange ni de dominateur. Virile et passionnée au fond, elle atténuait sa fougue dans une exécution volontairement gracieuse. Elle ne maîtrisera point la masse. En revanche tous ceux qui aiment surprendre dans une création d'art quelque parfum discret, quelque fine nuance d'âme, retourneront souvent aux œuvres de Paul de Vigne. Elles reposeront des conceptions plus ardentes, plus saisissantes, comme un beau chant d'André Chénier repose du lyrisme épique de Victor Hugo, comme une suave *canzone* de Carissimi ou de Scarlatti peut calmer en nous la fièvre d'héroïsme qu'y jette une symphonie de Beethoven.

Paul de Vigne naquit à Gand en 1843. Il était fils d'un sculpteur de mérite. Le *Jacques van Artevelde* majestueux et romantique qui orne la place du Vendredi dans la capitale de la Flandre orientale est l'œuvre maîtresse de son père. Prix de Rome en 1869, Paul de Vigne fit son voyage d'Italie avec une intelligence émerveillée. Il s'éprit de Donatello et de tous les maîtres vigoureux et purs qui remplissent la première Renaissance italienne. Il étudia leur modelé ferme et vrai, les constructions eurythmiques de leurs groupes, l'expression naturelle, franche, saine de leurs figures. Ce jeune Flamand qui allait continuer la gloire d'une école avant tout réaliste dut même trouver que Donatello poussait parfois un peu loin l'amour du réel et du pittoresque ; ses envois de Rome, sa *Domenica* et sa *Poverella* révélèrent en effet, en même temps qu'une véritable puissance d'expression vivante, le souci d'une beauté sobre et idéalisée. Si de Vigne hésita à suivre jusqu'au bout l'admirable

exemple des grands maîtres du quattrocento, ce fut sans doute pour mieux découvrir l'idéal personnel auquel il resta fidèle jusqu'à la fin de sa carrière.

Avec la *Poverella*, de Vigne s'affirmait le sculpteur de la femme, et dans les nombreux bustes féminins qu'il exécuta plus tard devaient se reconnaître les meilleures qualités de cette exquise figure de début. L'artiste montrait aussi qu'il voulait conquérir par le charme. Il ne violait pas de parti pris les lois fondamentales des formes plastiques. Il eut d'autant plus de mérite, en rentrant dans son pays, à réveiller, de concert avec ses émules Vinçotte et Van der Stappen, la statuaire belge qui s'engourdissait dans la convention scolastique. On ne se laisse pas volontiers convaincre par un art discret et doux. En Belgique, moins encore qu'ailleurs. Les violences, les brutalités, le mauvais goût y trouvent des admirateurs systématiques. Un grand nombre de peintres et de sculpteurs belges voudraient recommencer sans fin l'art anversois du XVIIe siècle que l'on comprend d'ailleurs fort mal si l'on y voit uniquement la sensualité et le matérialisme pléthoriques qui frappèrent Taine. L'art flamand connut des suavités idéales avec Memling et des caresses aristocratiques avec Van Dyck. Qui songerait à prétendre que ces maîtres ont manqué de « race »?



POVERELLA, statue marbre (musée de Bruxelles).



Louis Le Nain sc. Imp. L. Fort

IMMORTALITÉ

Statue par Paul de Vigne (Musée de Bruxelles)

De Vigne ne se soucia jamais « d'attraper » la fameuse « note flamande ». Il écouta son instinct. Il aimait la vie. Il la créait souple et multiple ; mais il la voulait aussi dégagée des laideurs, telle que l'avaient conçue les Grecs. Au fond, de Vigne était un classique — et je n'entends point le diminuer par ce mot qui d'ailleurs ne saurait faire horreur qu'aux sots.

Son *Immortalité*, aujourd'hui au musée de Bruxelles, le classa parmi les plus hauts représentants de la statuaire contemporaine. L'âme de de Vigne se reflète dans la séduction discrète et fine de cette adorable figure. Cette *Immortalité* n'a rien de tapageur ni d'agressif. Elle est calme, sereine. Appuyée sur une colonne où s'enroule la palme de gloire, elle baisse vers la terre sa tête charmante comme pour appeler les âmes élues auxquelles, de la main droite, elle montre l'Olympe des dieux et des artistes. Sur la cambrure nuancée du corps, sur la pose naturelle des bras, sur le sentiment tendre et attirant du visage, je n'insisterai pas, puisque l'excellente gravure de M. Le Nain en transcrit fidèlement les moindres inflexions.

Tout en continuant à produire nombre de bustes, — qu'il nous est impossible d'étudier ici et où l'artiste ne cessa de se montrer sincère et personnel, — de Vigne accepta du gouvernement belge des travaux de grande sculpture décorative. Il y réussit, comme dans la statuaire de genre, sans modifier en rien sa conception de la beauté. Sa *Flandre* (monument de Léopold Ier au parc de Laeken) et surtout l'*Art récompensé*, groupe héroïque et harmonieusement ordonné qui décore la façade du Palais des Beaux-Arts (musée ancien) à Bruxelles, mirent le sceau à sa réputation en faisant connaître son intelligence de la statuaire architecturale. De Vigne devait aborder une œuvre d'une importance encore plus considérable et qui réclamait, cette fois, de l'artiste une âme purement flamande. La ville de Bruges lui avait commandé, pour la place du Beffroi, la statue des deux illustres communiers Jan Breydel, doyen des bouchers et Peter de Coninc, grand « esmouveur de peuple », qui inspirèrent et guidèrent la démocratie de la West-Flandre dans sa fière révolte contre Philippe le Bel. Le sculpteur prouva que la pureté de son art n'était pas forcément incompatible avec l'amour du sol natal. Il resta flamand sans trahir sa foi artistique. De très beaux bas-reliefs où l'on voit les milices brugeoises armées de piques et de *goedendags* se précipiter sur les barons français, et de fines statuettes allégoriques décorent le piédestal, d'une composition, à la vérité, légèrement disparate. Les figures de Breydel et de de Coninc

ont une force robuste et nerveuse, un caractère de grandeur, d'énergie populaires que la noblesse des lignes et de l'exécution plastique n'amoindrit en rien. La ténacité, le courage indomptable des Brugeois du XIIIe siècle revivent dans ces deux statues qui regardent avec orgueil l'élégant Beffroi érigé dans le ciel des Flandres comme le symbole altier des antiques vertus communales.



L'ART RÉCOMPENSÉ
Groupe en bronze de la façade du palais des Beaux-Arts à Bruxelles.

Paul de Vigne revint à la sculpture de genre. Il travailla délicieusement l'ivoire et sa *Psyché* fut l'un des joyaux de la jolie exposition chryséléphantine de Tervueren. Son *Christ* en bronze, son haut-relief en marbre : l'*Espérance*, restèrent à la hauteur des œuvres précédentes. Sa figure de la *Senne* est sans contredit la part la plus heureuse, dans l'abondante décoration sculpturale de la *Fontaine Anspach*. Elle suffirait à justifier ce château d'eau, pompeux et assez incohérent, que la capitale belge exhibe sur l'une de ses places centrales. Il me semble qu'on peut rapprocher cette charmante création du chef-d'œuvre de Denys Puech : la *Seine*, sans que d'ailleurs la similitude de nom des deux rivières soit pour rien dans ce parallèle. De Vigne eut d'évidentes affinités avec certains maîtres français d'aujourd'hui et d'autrefois. Si l'analyse que nous

avons tentée de son esthétique ne suffisait pas à le prouver, nos illustrations en témoigneraient éloquemment.

La carrière de de Vigne allait s'achever par un chef-d'œuvre, le tombeau en marbre blanc de Mme G... Drapée d'un péplos qui laisse une épaule à découvert et dissimule presque entièrement le pied sous un pli de deuil, une jeune vierge au profil rêveur, aux bras de déesse, suspend sa lyre aux branches d'un saule. Son chant a cessé, sa voix s'est tue : *In salicibus suspendimus organa nostra*, a dit le psalmiste. Telle est l'inscription qui commente ce poétique et attirant bas-relief. La mort interrompt l'hymne de la vie,



MONUMENT DE JAN BREYDEL ET PETER DE CONINC A BRUGES

mais l'air retentit encore des dernières notes de la lyre et dans les ondulations de ce corps féminin à peine voilé par la draperie, dans ce bras enchanteur et



TOMBEAU EN MARBRE BLANC DE Mme G....
cimetière d'Evere près Bruxelles).

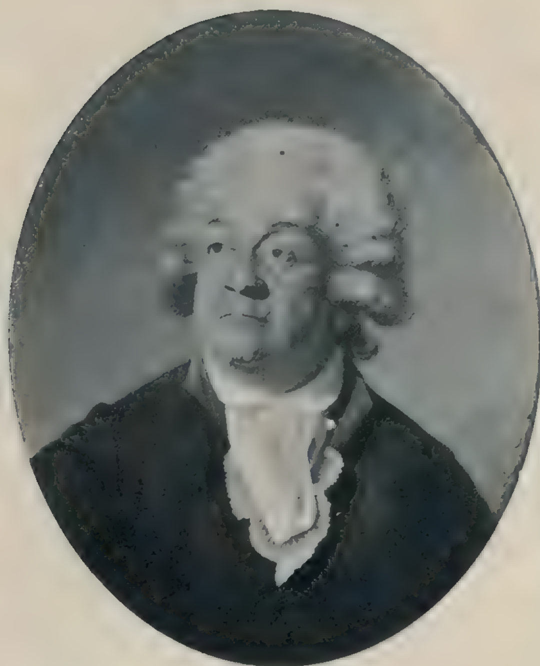
ces reliefs doux du visage, une vie supérieure persiste, toute musicale, où s'idéalise le chant terrestre et dans laquelle la voix de l'artiste s'entend par delà le tombeau...

Cette belle ode plastique à la mort fut la création suprême de Paul de Vigne. Il mourut d'une manière affreuse. Il fut frappé de folie et interné dans une maison d'aliénés à Evere près de Bruxelles où il expira à la fin du mois de février dernier après quatre années d'un martyre atroce. La vie de ce doux poète se brisa avant l'heure. Son art ne fut que clarté, rythme et harmonie ; il semblait jailli du cerveau le plus lucide, le plus équilibré, le plus sain du monde. Son existence au contraire s'acheva dans l'anéantissement de la raison et de la puissance créatrice. Au-dessus de ce souvenir douloureux l'éloquence tendre et persuasive de Paul de Vigne continuera de planer, comme les dernières notes de la lyre continuent de vibrer dans l'air après le chant de la Muse funèbre...

H. FIÉRENS-GEVAERT.

ESSAI

SUR L'ICONOGRAPHIE DE MIRABEAU



PORTRAIT DE MIRABEAU, pastel par BOZE (collection de M. Henry Marcel.)

Celui des hommes de la Révolution qui, après avoir le plus fortement frappé l'imagination populaire, reste aux yeux du politique et du philosophe le représentant type de ce qu'elle comportait de revendications justes et de réalisations pratiques, n'a laissé de sa personne — comme longtemps de son rôle — qu'une image confuse, retouchée et surchargée par la légende. Les quelques effigies exactes auxquelles il donna lieu de son vivant avaient sans doute le tort de respecter en lui la forme humaine, déjà suffisamment altérée par les disgrâces de son enfance, et de ne pas se prêter avec assez de complaisance aux besoins de grossissement et d'hyperbole qui allaient peu à peu le métamorphoser en une sorte de figure mythique, en superposant à son individualité réelle je ne sais quelle évocation d'élément déchaîné, de force naturelle en action.

Et de fait, aussitôt après sa mort, l'ère des travestissements commença. Il

suffit de parcourir la collection de ses portraits (?) au Cabinet des Estampes, pour constater les déformations successives où devaient disparaître tour à tour jusqu'aux derniers traits de nature et de vérité.

Je voudrais essayer, dans cette courte étude, de reconstituer les lignes exactes de cette grande figure, en la dégageant de toutes les fantaisies parasites de l'imagerie idolâtre ou haineuse, et en les cherchant seulement dans celles de ses effigies — bien peu nombreuses — qui offrent les caractères de la sincérité et de la vraisemblance.

Voici, dans la vaste collection rassemblée à la Bibliothèque nationale, les portraits sur lesquels il y a lieu de s'arrêter en raison soit de la notoriété de leurs auteurs, soit du succès qu'ils obtinrent pendant la période contemporaine de l'orateur, soit enfin des éléments de ressemblance qu'ils contiennent.

Quenedey : portrait de forme ovale, visage de profil tourné à gauche ; obtenu par le procédé du physionotrace, il présente une sorte de littéralité embourgeoisée et inexpressive.

Jean Guérin, gravé par Fiésinger, avec ce sous-titre : « Honoré Riquetti de Mirabeau, député de la sénéchaussée d'Aix aux Etats Généraux. » Ovale, de profil à gauche ; ce portrait, exécuté d'après nature, comme toute la série à laquelle il appartient, a servi de prototype à une foule d'effigies signées Courbe, Evans, Bonneville, Mariage, etc., la plupart d'une lamentable médiocrité. Il n'est pas lui-même sans reproches : la remontée du maxillaire inférieur, le bourrelet qui recouvre l'œil, d'une expression dure et sombre, enfin la saillie de la joue sur le nez sont des exagérations quasi caricaturales qu'on ne retrouve dans aucun des portraits de Mirabeau faisant autorité.

M[lle] Fanny Boze : ovale, de profil à droite, gravé à la manière noire par L. Bonvallet ; la date de naissance de son père, le pastelliste en vogue, 1744, ne permet guère de croire que cette artiste ait été en âge d'exécuter ce portrait d'après le modèle ; tout d'ailleurs y proteste contre une semblable hypothèse, la figure offrant un degré invraisemblable de maigreur et d'allongement, sur un cou goitreux. Il est à craindre que sa publication n'ait été une simple spéculation fondée sur le nom de Boze père, qui avait donné de Mirabeau les images les plus fidèles et les plus connues et qu'on espérait voir accréditer celle-ci. On aimerait à penser que le peintre y est resté étranger.



PORTRAIT DE MIRABEAU, par BOZE (d'après la gravure de Beisson),
(collection de M. Gabriel de Montigny).

Duplessis Berteaux : ovale, de profil à droite, gravé à la manière noire par Le Vachez ; ramassé dans un manteau de comédie, l'orateur y affecte un aspect fantastique.

Sicard, dit Siccardi : ovale, de face, assez finement lithographié par Copia ; il offre une singulière expression rustique et matoise, le bas du visage dessine un triangle allongé, de courts favoris se remarquent sur ce portrait, comme sur celui de Quenedey.

Jean Guérin, lithographié par Fiésinger : ovale, de face ; le masque extrêmement aquilin, qu'encadrent d'énormes ailes poudrées, exprime une finesse narquoise, plutôt que la puissance. La gravure porte : « déposé à la Bibliothèque nationale le 15 germinal de l'an VI de la République. » C'est donc là un arrangement de fantaisie et après coup du portrait en profil de 1789. Son caractère saisissant ne lui en a pas moins valu de servir de point de départ à presque tous les artistes modernes : Raffet, Paul Delaroche, Jaley, Dalou lui-même, qui ont eu à représenter Mirabeau.

Anonyme : ovale, de trois quarts ; « dessiné d'après nature par M..., gravé par P. Audouin. » Habit à liseré blanc, face maussade et boursouflée.

Anonyme : en couleur, de face, un peu tourné vers la gauche ; « peint d'après nature par L..., gravé par P. M. Alix. » Moue de surprise désappointée, tête allongée, aspect beaucoup plus jeune et plus svelte que ne fut sans doute jamais celui de Mirabeau.

La mention « d'après nature » paraît, pour l'un comme pour l'autre, une simple imposture.

De tous ces portraits il n'y a, somme toute, à retenir que le profil de Jean Guérin ; c'est la seule contribution de quelque valeur à l'histoire que nous apporte la série que nous venons de passer en revue.

Arrivons maintenant aux documents peints ou sculptés, d'une authenticité irrécusable.

Le premier, reproduit avec cet article, est un pastel ovale, de face, regardant à droite, signé Boze, 1789. C'est l'étude prise d'après nature que le peintre utilisa pour son grand tableau officiel, appartenant à M. Gabriel de Montigny, et dont nous reproduisons également la gravure par Beisson. Mirabeau, de même que son fils adoptif Lucas de Montigny, à qui il le laissa en mourant, et qui ayant atteint neuf ans à cette époque, avait gardé fidèle mémoire de l'original, le tenaient pour le monument le plus exact de la

ressemblance de l'orateur. Il a été gravé sur pierre, de la manière la plus médiocre, par Auguste Vibert, en 1847.

Devant le témoignage catégorique des principaux intéressés, il convient de s'arrêter sur ce tableau. Mirabeau y apparaît avec ses traits fortement caractérisés : le front, d'une rondeur et d'une régularité admirables, domine deux yeux gris bleu, très ouverts, manifestement myopes, à la sclérotique assez mate, que surplombe une arcade sourcilière extrêmement élevée, ainsi qu'on la figure pour exprimer l'étonnement ; le nez, originellement droit et bien fait, a été tant soit peu empâté et aplati par la petite vérole ; la bouche aux lèvres minces respire une sorte de dédain ; les mâchoires larges et carrées accusent la force, mais se terminent par le menton le plus fin et le plus délicat. Le cou, rempli et court, porte aisément ce masque puissant sur lequel les dépressions et les tares de la maladie se marquent avec une netteté scrupuleusement respectée par l'artiste. La facture égale et caressée du portrait n'exclut donc point la vigueur de l'effet, et l'individualité s'en dégage intacte, presque brutale.



PORTRAIT DE MIRABEAU, par BOUNIEU (musée de Versailles).

Lucas de Montigny (*Mémoires de Mirabeau*, t. XII de l'édition de Bruxelles, p. 243, note 1) affirme que ce pastel et le grand portrait en pied auquel il servit de préparation sont les seules peintures pour lesquelles l'orateur ait posé. Cette déclaration n'enlève pourtant rien de sa haute valeur d'authenticité à un autre pastel, conservé au musée de Versailles et attribué à Michel-Honoré Bounieu. Cet artiste, né en 1740, mort en 1814 et parfaite-

ment oublié, exposa à partir de 1769 des mythologies, allégories et paysages ; les Salons du temps ne mentionnent de lui qu'un portrait (M. Bignon et son fils, 1776). A la vérité il ne s'agit point ici d'une œuvre de longue haleine, mais d'une étude rapide. Sur un grossier papier gris, cassé de plis, Mirabeau s'enlève en buste, de profil, tourné vers la gauche ; du blanc, du noir, du bistre avivé de rose pour le visage, une tache de bleu aux yeux, voilà les matériaux de sa ressemblance Elle est saisissante, enlevée de verve, sans doute d'après un croquis pris au vol pendant quelque séance de l'Assemblée ou des Jacobins. Cette conjecture est la seule qui concilie l'aspect réel, vu, de la figure avec l'assertion formelle de Lucas de Montigny. Le pastel était resté dans la famille de l'artiste ; M. Vatel, qui le donna au Musée, le tenait d'Antoine Raveau, mari d'Emilie Bounieu, fille de l'auteur et peintre elle-même. C'est un document de haut prix qui complète à souhait le pastel de Boze.

Enfin j'ai reçu de M. Gabriel de Montigny, à qui il appartient, la photographie d'un portrait anonyme représentant Mirabeau assis, vêtu d'une robe de chambre bleue ; la main droite posée sur une sorte de portefeuille, il tient de la gauche une lettre donnant rendez-vous à un de ses amis, pour l'entretenir, dit-il, « non pas de la séance d'hier où les scélérats s'abreuvèrent de leur propre venin, mais de... » le reste, remplacé par des points, se termine par sa formule favorite *Vale et me ama*. Une main tierce a ajouté au bas de la lettre : scène du 28 février, aux Jacobins. Il s'agit de la fameuse séance du 28 février 1791, où Mirabeau battu en brèche avec une extrême violence par Duport et Alexandre de Lameth, pour avoir fait échouer, le jour même, à l'Assemblée nationale le projet de loi contre l'émigration, reconquit son auditoire à force de sang-froid, de possession de soi-même et de dédaigneuse hauteur. Cet ouvrage se classe donc dans la toute dernière période de la vie de Mirabeau ; l'exécution en est assez faible, le dessin des mains notamment est très défectueux, mais les traits caractéristiques de la physionomie, tels que les a fixés le pastel de Boze, s'y trouvent fidèlement reproduits, un entre autres, l'ouverture des paupières et la forte saillie du globe oculaire. La provenance familiale de ce portrait et sa sincérité manifeste le rangent à mon avis parmi les documents de première main que nous possédions sur Mirabeau.

La sculpture ne nous offre, en fait de représentations de Mirabeau, qu'un contingent bien restreint. J'ai déjà parlé en détail dans la *Revue* (voir le numéro du 10 mars 1900 où il est reproduit) du buste du statuaire Lucas de Montigny transféré au Louvre, qui offre, au point de vue tant de l'authenticité que de la caractérisation, un intérêt de premier ordre.



Portrait de Mirabeau
(collection de M. Gabriel de Montigny).

La gracieuse autorisation de M. le comte O'Mahony me met à même de présenter aux lecteurs de la *Revue* un nouveau buste inédit de Mirabeau, signé de Lucas de Montigny et provenant de la famille de ce dernier. Cet ouvrage offre le plus parfait contraste avec le précédent.

Ce n'est plus ici l'orateur, au déclin de la vie, affaissé sous le poids des responsabilités, des déceptions et des fatigues, mais l'homme privé, surpris dans le débraillé d'une conversation d'après-dîner, l'éclair dans les yeux, la saillie aux lèvres. Cette figure exprime au plus haut degré la sociabilité qui fut l'âme du XVIIIe siècle, la joie du libre déploiement intellectuel, l'entrain dans l'escrime des idées. Mirabeau y apparaît comme un proche parent de Diderot et des Encyclopédistes, dont il respire encore l'allègre et confiant optimisme. Le buste, non daté, remonte selon toute vraisemblance à une époque sensiblement antérieure à la Révolution.

Passons aux bustes de Houdon. Ils sont au nombre de trois : une terre cuite qui fait partie des collections du Louvre et provient de la vente

Walferdin, un marbre appartenant à M. Ch. Delagrave, l'éditeur bien connu, et un autre conservé à Versailles.

Nos lecteurs ont les deux premiers sous les yeux. Ces bustes n'ont pas été exécutés du vivant du modèle. Outre la déclaration formelle du biographe de Mirabeau que le buste de Lucas de Montigny fut le seul fait *ad vivum*, la preuve s'en trouve dans une curieuse brochure publiée par Houdon et dont je dois communication à l'obligeance de M. André Michel. Cet opuscule a pour titre : *Réflexions sur les concours en général et sur celui de la statue de J.-J. Rousseau en particulier.*

L'auteur y expose cette vérité de sens commun que les concours ne conviennent qu'aux jeunes gens, à qui un échec ne fait rien perdre et qui ont l'avenir pour s'en relever, tandis que les artistes arrivés y jouent leur renom et leur clientèle. Guidé tant par cette considération que par sa timidité et une faiblesse insurmontable qui l'a toujours éloigné des concours, il a décliné de participer à celui qui avait été ouvert pour l'érection d'une statue à J.-J. Rousseau, bien que la ressemblance de ce grand homme, dont il possédait seul le masque et dont il avait fait le buste le plus fidèle connu « fût en quelque sorte sa propriété ».

Houdon poursuit en ces termes :

« Je fus appelé par les amis de M. de Mirabeau pour lui mouler la physionomie immédiatement après sa mort, ce fut M. l'abbé d'Espagnac qui se chargea de venir me chercher ; le lendemain dimanche il rendit compte à la Société des amis de la Constitution, dont il est membre, de ce qu'il avait fait la veille, il proposa à la Société d'en faire faire le buste, et que si on se déterminait, il donnerait pour sa part de souscription cinquante louis. L'on me permettra sûrement de ne point rapporter l'éloge qu'il fit de moi et de mon talent, ni la manière flatteuse dont la Société l'accueillit; c'est ici l'apologie de ma conduite que je crois devoir au public et non mon éloge; il me suffit de dire que sa motion fut adoptée en entier, que d'après cela je reçus de lui une demande pour avoir de moi le prix par écrit du buste en marbre : je répondis que c'était 1.000 écus, en bronze 4.000 livres, que si ces prix paraissaient trop forts, je le priais d'en fixer un auquel je me soumettrais, pourvu qu'il ne fût pas au-dessous de mes déboursés.

D'après tout cela, pouvais-je me douter que ce serait après que mon buste aurait été terminé, que quelqu'un qui disait l'avoir vu en paraissait



Houdon sc — Héliog. Arents

MIRABEAU

appartient à M. Delagrave

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. L. Fort

content, au moment où la Société allait décider soit le marbre, soit le bronze, que la motion du concours serait faite, qu'elle se trouverait appuyée par les deux raisons suivantes : que j'étais académicien, et qu'il était temps de faire cesser des distinctions imaginées plutôt pour opprimer les talents que pour les développer, et qui ne servaient qu'à protéger quelques artistes aux dépens des autres ; la seconde, que c'était d'autant plus juste que mon buste était mauvais. Pouvais-je croire que la Société reviendrait sur son premier arrêté, avant au moins d'avoir nommé des commissaires pour juger si cette dernière assertion était vraie ? auquel cas certainement l'artiste devait se retirer lui-même.

Du moment que je sus cette résolution, je suivis mon caractère et je dis que je ne concourerais (*sic*) pas. On me représenta que j'allais faire croire que je me laissais gouverner par le dépit : je crus devoir céder, mais j'ajoutai qu'ayant toute ma vie conçu une haute idée de la dignité d'un artiste, j'avais toujours cru que c'était chez lui, au milieu de ses travaux qu'on devait le juger, que mon attelier (*sic*) était ouvert, que les amis de la Constitution n'avaient qu'à nommer des commissaires pour juger des différents bustes, que cette mesure me paraissait plus convenable pour tout le monde.

On nomma effectivement des commissaires, mais leurs fonctions de juges furent changées en celles de rapporteurs, et on invita les artistes, par une annonce affichée, à apporter leurs ouvrages. Je crus alors que j'étais libre de suivre ma manière d'être, et je me décidai à garder mon buste dans mon atelier et à le montrer à ceux qui me font l'honneur de venir. [1] »

On remarquera que, parmi les arguments qui, d'après Houdon, devaient lui faire attribuer sans concurrence la commande du buste, n'apparaît aucune référence à quelque image antérieure exécutée par lui d'après Mirabeau, du vivant de celui-ci. C'était manifestement la première fois qu'il s'attaquait à cette grande figure. Mais la connaissance personnelle que l'artiste avait pu prendre des traits de Mirabeau durant sa vie, la circonstance qu'il avait opéré lui-même le moulage mortuaire de son visage, l'extraordinaire aptitude que

[1] Dans le numéro du 1er octobre 1900 de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. le baron Portalis, parlant de ce concours, mentionne la présence chez M. Jadin d'une terre cuite signée de Pajou « à peu près pareille, dit-on », au buste de Houdon, et y voit le « résultat d'une intéressante lutte entre ces deux grands artistes ».

Nous reproduisons cette pièce dans notre texte ; la comparaison que j'en ai faite avec le buste de Houdon du Louvre m'a montré, à d'infimes variantes près — boutons du frac, longueur du jabot — la parfaite identité des deux œuvres. C'est donc à Houdon qu'il faut restituer le prétendu Pajou de M. Jadin qui ne m'a d'ailleurs paru porter aucune signature.

nul ne lui a jamais déniée à saisir et à fixer la ressemblance de ses modèles donnent aux deux ouvrages qu'il exécuta dans ces conditions une importance et une autorité considérables. Les reproductions publiées avec ces lignes me dispensent d'une description détaillée, mais il est d'un haut intérêt de suivre les transformations survenues entre l'étude initiale qu'a dû être la terre cuite et l'interprétation élargie et dramatisée du marbre.



BUSTE DE MIRABEAU, terre cuite par HOUDON (collection de M. Jardin).

La première présente l'orateur dans sa physionomie journalière ; la tête, posée d'aplomb, regarde droit devant elle, sans mouvement ni intention appréciables ; tous les caractères permanents y sont marqués, aucun des reflets fugitifs de la méditation ou de la lutte ne s'y fait jour. Dans le marbre, tout change : la taille s'exhausse, le torse se développe presque jusqu'à la ceinture, sous le frac dégagé et le gilet entr'ouvert du bas dans quelque brusque riposte ; la tête se renverse ; des deux bras, coupés à mi-distance du coude, celui de droite s'écarte du corps dans un geste d'intimation, sinon de menace. Tout est vie et action dans ce buste dont l'idéalité réside non dans une altération quelconque des formes, mais dans l'évocation géniale d'un moment, d'un élan d'inspiration du grand homme. Il porte, à la section du bras, cette mention : Houdon, 10 avril 1791, par quoi l'artiste a entendu dater non assurément le marbre, que nul n'eût pu exécuter en un si court espace de temps (la mort ne remontait qu'au 2 du même mois), mais le plâtre qui lui avait donné naissance.

On peut dire que si le pastel de Boze constitue le procès-verbal descriptif

le plus scrupuleux de la personne physique de Mirabeau, ce buste de Houdon nous rend son génie dans sa magnifique expansion et demeure ainsi le témoi-



BUSTE DE MIRABEAU, plâtre par LUCAS DE MONTIGNY
(appartient à M. le comte O'Mahony).

gnage le plus décisif sur l'homme qu'il apparut à ses contemporains aux grandes heures de sa vie[1].

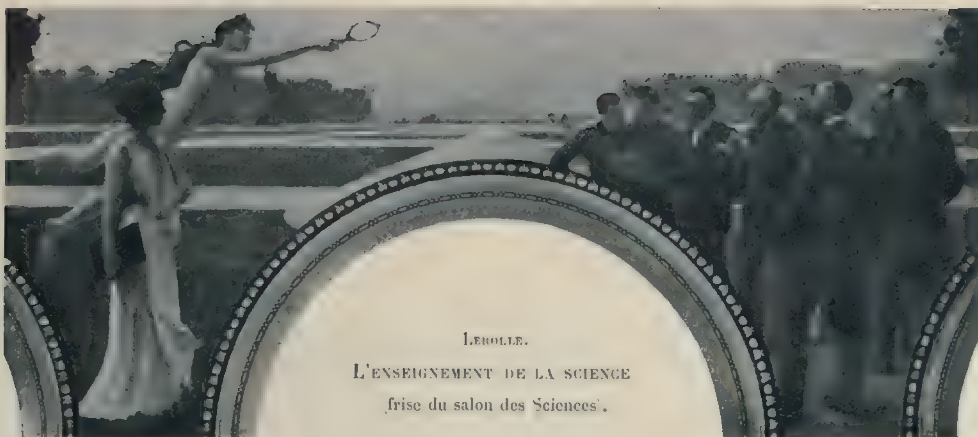
[1] Ce buste était autrefois en la possession de Jacques Laffitte qui le légua à son executeur testamentaire, M. Aumont Thieville, père de Mme Delagrave.

Le musée de Versailles abrite dans une des salles de l'attique Chimay un troisième buste signé Houdon, an IX, et sensiblement plus grand que nature. La tête, de face, incline un peu à gauche, le marbre est coupé carrément à la hauteur des pectoraux ; l'œuvre, vigoureuse et un peu massive, n'ajoute rien aux deux précédentes. C'est une commande exécutée à long intervalle, sur des données déjà utilisées, pour le Sénat conservateur, où elle était placée en regard d'un Washington de même format, également aujourd'hui à Versailles. Le Louvre l'a cédé à ce musée en échange du buste de Lucas de Montigny, bien autrement significatif.

Tel est, à ma connaissance, l'ensemble bien restreint des monuments dignes de foi où l'art s'est attaché à perpétuer les traits de Mirabeau. Nous sommes, avec leur aide, en mesure de nous faire quelque idée de l'impression qu'il produisit sur ceux à qui il fut donné de l'approcher. La force, une force souveraine, irrésistible, telle est la dominante au premier abord : le tassement du cou dans les épaules, l'ampleur du front et des mâchoires en sont les irrécusables signes ; on dirait d'un Samson ramassé pour l'effort suprême qui doit faire crouler — comme le temple philistin — les institutions vermoulues de l'ancienne France.

Toutefois ce révolutionnaire est un politique, initié par une dure expérience à la connaissance des hommes ; il sait leurs sujétions et leurs faiblesses, et que nulle institution ne saurait durer, fondée sur la pure logique, sans l'appui des intérêts et la base des traditions ; il va donc, après la coalition des abus, s'attaquer à ces nouveaux ennemis, l'esprit d'abstraction et l'esprit d'utopie. Mais si sa véhémence maîtrisée a eu raison des premiers, sa diplomatie et sa finesse eussent peut-être échoué contre les autres, qu'une mort opportune lui épargna seule de voir triompher de tant de génie et de courage. Les talents de cabinet, les habiletés secrètes qu'il déploya à un si haut degré dans cette dernière phase de sa carrière, ses portraits n'en sont pas moins révélateurs que de son énergie militante. La bouche aux fines commissures, le menton, où s'achève en délicatesse cette forte figure les expriment à merveille, et la complexité du masque de Mirabeau offre ainsi en quelque sorte l'amalgame des aptitudes presque contradictoires qui s'harmonisaient dans cette personnalité à jamais mémorable.

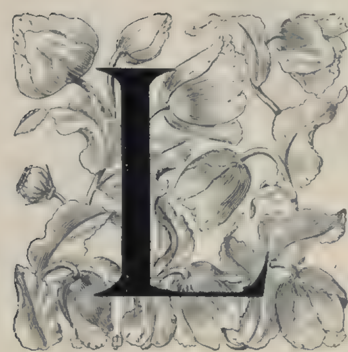
HENRY MARCEL.



LEROLLE.
L'ENSEIGNEMENT DE LA SCIENCE
(frise du salon des Sciences).

L'HÔTEL DE VILLE DE PARIS[1]

SALONS DES SCIENCES, DES ARTS ET DES LETTRES
GALERIE DE LA COUR DU SUD



Les salons des Sciences, des Arts et des Lettres ne forment en réalité qu'une seule salle dite des « Arcades », divisée par des piliers décoratifs, sur lesquels s'appuyent solidement les plafonds. Par les fenêtres de ces trois salons on aperçoit un des plus magnifiques paysages urbains qui soient au monde. Il est bon d'y reposer l'œil après avoir examiné tant de peintures diverses. Le site est incomparable par un beau coucher de soleil, quand les tours de Notre-Dame, et, tout au loin, le campanile frêle de Sainte-Geneviève se découpent sur un ciel empourpré. Parmi les meilleures compositions de l'Hôtel de Ville nous ne verrons guère de tableau plus éblouissant que ce vivant aspect de l'antique Lutèce.

Voici pourtant dans le salon des Sciences un fulgurant plafond de

[1] Fin. — Voir la *Revue* des 10 octobre, 10 décembre 1899 et 10 mars 1901, t. VI, p. 281 et 475, et t. IX, p. 193.

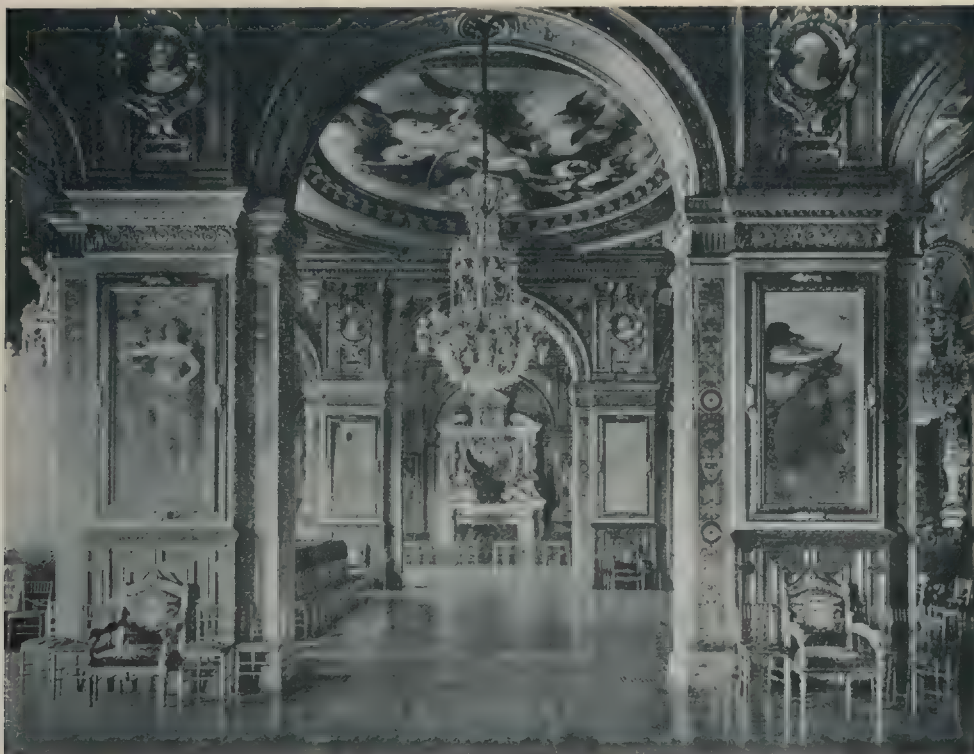
M. Besnard. Il porte comme titre : *La Vérité entraînant les Sciences à sa suite répand sa lumière sur les hommes.* Une jeune femme, la Vérité, s'élance à fleur de toile, ivre d'espace et d'indépendance : elle élève d'une main une magnifique gerbe de feu, qui illumine le centre de la composition et dont les derniers reflets réussissent à percer les ténèbres du fond. De cette gerbe tombent les brindilles ardentes vers lesquelles, dans son besoin de connaître, l'homme



Gervex. — Détail de frise du salon des Arts

tend avidement les bras. La Vérité est suivie d'une théorie de figures drapées et mystérieuses représentant les Sciences. Et tandis que le cortège s'élance avec une juvénile hardiesse vers les routes futures, les peuples ont suivi sa course victorieuse, entraînés par un même élan, irrésistiblement attirés par l'idéale lumière. Les êtres arrivent de toutes parts, traversent les zones rouges et violettes des mondes sidéraux où s'arrête la connaissance humaine. Aucune borne n'effraye notre désir de savoir. La science a l'orgueil de franchir tous les obstacles. La figure méditative qui incarne l'astronomie touche presque du doigt la lune, indiquant ainsi le développement de l'intuition scientifique qui nous met en contact avec les mystères de notre ciel,

en apparence si loin de nous... De chaque côté de cette composition qu'anime une fougue vertigineuse et qu'éclaire un rayonnement presque insoutenable, sont placés deux plafonds latéraux, également de M. Besnard : *La Météorologie :* une femme nue tordant sa belle chevelure cendrée et *L'Électricité :* autre figure de femme dressant ses contours énergiques dans un ciel d'orage.



Le salon des Arts

Passons aux frises de M. Lerolle. Elles sont placées aux côtés nord et sud du salon et représentent la première : *L'enseignement de la science,* l'autre : *La glorification de la science.* Pour figurer l'enseignement, M. Lerolle a placé dans un parc automnal aux larges allées bordées de pelouses un groupe d'artistes et de littérateurs en vêtements modernes, à qui la Vérité montre un symbolique miroir. En face, dans un paysage calme et recueilli, des philosophes assis sur un banc devisent noblement, tandis qu'un génie portant des palmes et une couronne traverse la frise de son vol léger. Les colorations

blondes et tendres de M. Lerolle contrastent vivement avec les tons irradiés de M. Besnard. C'est une transition qui nous permet de passer aux douze écoinçons de M. Carrière, toutes pages exquises symbolisant les *Sciences*, mais qui s'estompent outre mesure à côté d'un plafond que l'on dirait peint avec de la flamme. Dans ces trois salons contigus nous ne retrouvons plus l'unité de décoration que nous avons pu constater dans



CORMON. — HISTOIRE DE L'ÉCRITURE (détail d'une frise du salon des lettres).

d'autres pièces ou galeries. Cette « enharmonie » picturale ne va pas sans charme, et dans cette quantité considérable de peintures que renferme la salle des Arcades, les œuvres vraiment dignes d'attention gagnent considérablement, grâce à certains voisinages... avantageux.

Dans ce même salon des Sciences nous signalerons encore deux dessus de portes : *La Physique* et *La Botanique*, de M. Duez, quatre paysages : une *Vue du Val-de-Grâce* prise de la rue de la Santé, de M. Luigi Loir ; une *Vue du petit bras de la Seine* au Pont-Neuf, de M. Lépine ; une *Vue prise de la Grande-Jatte*, de M. E. Barau ; quatre médaillons : *Arago*, *Ampère*, *Cuvier* et *Lavoisier*, de M. Marchal ; enfin quatre figures allégoriques : *L'Air*, de M. Jeanniot ; *La Terre*, de M. Boland ; *Le Feu*, de M. Rixens et *L'Eau*, de M. Berton.



BESNARD. — LA VÉRITÉ, ENTRAÎNANT LES SCIENCES A SA SUITE, RÉPAND SA LUMIÈRE SUR LES HOMMES (Plafond du Salon des Sciences).
D'après la gravure de M. D. Mordant.

La cheminée monumentale qui décore le salon des Sciences mérite un regard. Les deux grandes figures couchées, le médaillon central, les deux cariatides et les deux gaines de marbre sont l'œuvre de Cavelier.

Même diversité dans le salon des Arts qui fait suite au salon des Sciences. Si un grand nombre de peintres ont été employés pour la décoration du salon des Arcades, on remarquera toutefois que les sujets conservent entre eux une sorte de relation morale. Ainsi, dans le salon des Arts, les différentes compositions nous montreront le triomphe, les aspects, et jusqu'aux grandes individualités de l'art : Puget, Philibert Delorme, Poussin et Rameau, profilés par M. Rivey dans des médaillons. Des quatre[1] figures allégoriques : *La Sculpture*, par M. Layraud, *L'Architecture*, par M. T. Robert-Fleury et *La Peinture*, par M. Dagnan-Bouveret, je mentionnerai tout particulièrement la dernière. Une jeune fille au corps gracile, tenant une palette de la main droite, le coude gauche appuyé sur un chapiteau, nous fait face et rêve en contemplant une œuvre qu'elle termine — car elle est debout devant un échafaudage et décore sans doute quelque cloître, quelque tympan. Dans le fond, un beau coucher de soleil rose et bleu s'étale sur un paysage italien planté de cyprès majestueux, taché de constructions blanches. Les douze écoinçons figurant *Les Arts* sont dus au pinceau aimable de M. Chartran. Dans les frises intitulées *La Musique* et *La Danse*, M. Glaize rappelle fort heureusement le style décoratif du XVIIIe siècle. — Nous sortons du « programme spirituel » de ce salon avec les vues du *Port Saint-Nicolas*, par M. Lapostollet, de *Bougival*, par M. Français, du *Bas-Meudon*, par M. Colin, et de *La Marne au pont de Champigny*, par M. Bellel, mais nous y rentrons avec le vigoureux plafond central : *Le Triomphe de l'Art* et les deux plafonds latéraux : *L'Idéal et La Vérité*, de M. Bonnat.

Sur un ciel de saphir, le divin cheval ailé sorti du sang de Méduse cabre sa silhouette robuste et toute blanche. Symbole puissant de l'essor poétique, il porte fièrement le dieu de la Beauté. Le fils de Jupiter et de Latone est muni de la torche, car il est créateur de lumière, étant inspirateur des arts. Une auréole resplendit autour de son visage. Un génie agitant le laurier triomphal et une femme tenant une lyre d'or l'accompagnent. Du coup de sabot impatient qui fit jaillir la fontaine de l'Hippocrène, son coursier

[1] *La Musique*, dont la commande avait été confiée à M. Rauvier, mort avant d'avoir exécuté son panneau, n'est pas encore mise en place.



Cormon. — Histoire de l'écriture
(frise du salon des Lettres).

refoule dans les ténèbres les monstres, les oiseaux nocturnes, tous ceux qui redoutent la splendeur du soleil et le rayonnement de l'art. On ne saurait assez admirer l'habile rapport que le peintre établit ici entre la beauté et la lumière et qui répond si fidèlement au dualisme mythique d'Apollon, à la fois dieu des Arts et du Jour. L'exécution a la fermeté, la sincérité consciente de toutes les œuvres de M. Bonnat. Avec ses tons de chair, tranchant sur le bleu miroitant du fond, cette jolie coupole fait penser à quelque vaste et bel émail limousin aux éclats de gemmes. Il en est de même des deux plafonds latéraux : *L'Idéal* et *La Vérité*, incarnés par des figures de femmes se détachant sur un ciel d'azur sombre.

Nous passons dans le salon des Lettres. Au plafond une allégorie de M. Jules Lefebvre : *Les Muses*. Les petits plafonds latéraux : *La Méditation*, *L'Inspiration* — de jolis nus féminins — ont la même douceur de coloris, la même grâce aimable que l'élégante farandole des filles de Mnémosyne.

Dans des frises d'un coloris attirant et d'une belle ampleur décorative, M. Cormon nous oriente à travers l'histoire de l'écriture. Les temps anciens — Égypte et Grèce — occupent l'une des deux compositions. Voici des jeunes filles de Thèbes ou de Memphis portant des feuilles de papyrus et un jeune peintre dessinant des hiéroglyphes sur un sarcophage. A droite, sur la même frise, nous voyons débarquer le phénicien Cadmus qui rapporte aux Grecs l'écriture alphabétique inventée par ses compatriotes. Dans les temps modernes l'imprimerie a assuré une diffusion énorme à cette écriture. Aussi M. Cormon a-t-il évoqué la figure de Gutenberg et le décor pittoresque de Francfort au

xve siècle dans la frise qui fait face à celle des « temps anciens ». Il a complété sa composition par un tableau animé du Paris moderne : les bouqui-



La galerie Galland

nistes, les crieurs de journaux, un gamin portant ses livres scolaires, épisodes et personnages qui nous renseignent finement sur les dernières applications

de l'alphabet. Outre leur expression vivante, les compositions de M. Cormon ont un grand charme de vérité archéologique. Dans ses tableaux antiques et médiévaux l'artiste a précisé avec une science toujours élégante les détails réels du costume, du paysage, des accessoires. Je ne puis malheureusement m'étendre ici sur le magistral talent de M. Cormon ; la place me manque et je dois passer aux nombreux écoinçons de M. Maignan.

Ces douze jolis morceaux décoratifs symbolisent les grandes œuvres de la littérature française. Tantôt le peintre nous montre quelque personnage en ses vêtements traditionnels, tantôt quelque simple figure reflétant le sentiment d'un poème, d'un livre illustre. Voici *La Chanson de Roland*. Le paladin meurt épuisé, son cor à la main. A côté *Célimène*, blonde, habillée de brocart couleur d'argent se retourne en jouant de l'éventail. Sur la cheminée, encadrant l'arcade du centre, se trouvent d'un côté les *Œuvres philosophiques de Voltaire* — un jeune homme nu enlève un bandeau qui lui couvrait les yeux et va lire un grand livre, — de l'autre *L'Encyclopédie* — une jeune femme nue lie un faisceau sur lequel sont les noms des encyclopédistes. L'arcade suivante nous transporte à l'époque romantique. L'*Eviradnus* de Victor Hugo précipite dans une trappe béante un personnage dont on voit la main, tandis que *Mimi Pinson* (de Musset) écarte les branches d'un pommier fleuri d'où s'échappe un oiseau. Plus loin nous nous retrouvons en pleine période classique. *Le Cid* tient son épée ensanglantée et pleure en se voilant la face. Et à côté la jolie figure de *Phèdre* est une paraphrase vivante des vers :



Galland. — Les métiers : maçon (galerie de la cour Sud).

Misérable ! et je vis, et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue.

En face de la cheminée M. Maignan allégorise les deux monuments les plus considérables de la philosophie française. D'une part les *Essais* de



LE TRIOMPHE DES ARTS

plafond du Salon des Arts

Heliog. Braun Clement & Cie

Revue de l'Art ancien et moderne

Montaigne — un jeune homme fait un geste de doute : « Que sais-je? »; de l'autre les *Pensées* de Pascal — une femme, au front nimbé de lumière, est plongée dans une méditation profonde. Près d'elle, un roseau : « L'homme est un roseau pensant... » Toute la gaieté de la Renaissance est plus loin dans la joyeuse et lumineuse figure de *Pantagruel* apparaissant au milieu des pampres, vidant une coupe de vin. Enfin, pour finir, la littérature contemporaine dans sa tentative la plus heureuse de localisme traditionnel : la *Cigale*, chère aux Félibres, qui grelotte sous le vent, en soufflant dans ses doigts, sa guitare sur les genoux... Et je vous assure que ce « cours d'histoire littéraire » se recommande par une forme charmante et par un art tout particulier d'exprimer beaucoup de choses dans un cadre étroit.

Les quatre médaillons en grisaille de Mlle Forget représentent Molière, Victor Hugo, Michelet et Descartes. Les quatre figures allégorisant les grands genres littéraires sont : la *Philosophie*, de M. G. Callot, la *Poésie*, de M. R. Collin — une jolie figure de femme, vêtue de rose, se détache sur un paysage argenté — l'*Éloquence*, de M. Le Roux et l'*Histoire*, de M. Thirion. Deux dessus de portes : *L'Histoire recueille les leçons du passé* et *La Philosophie affranchit la pensée* sont l'œuvre de M. Urb. Bourgeois. Enfin quatre *vues* (nous nous écartons ici du « programme littéraire ») décorent les espaces restés vides : la *Fontaine de Médicis*, par M. Guillemet, la *Vue prise à l'île Saint-Denis*, de M. Berthelon, celle des *Vieilles carrières d'Arcueil*, de M. Saintin et celle de la *Place de la Concorde*, de M. Lansyer. Une cheminée monumentale, œuvre remarquable de M. Thomas, fait pendant à celle de M. Cavelier placée dans le salon des Sciences. On appréciera également la décoration ornementale qui, pour les trois salons, a été confiée à M. Guifard.

Les trois grandes divisions des salons des Arcades sont longées par une galerie charmante qui prend jour sur la cour sud par de vastes verrières cintrées et qui communique de plain-pied avec les trois salons des Sciences, des Arts et des Lettres. Les voûtes sont entièrement décorées par Galland. Cette œuvre, presque purement ornementale, est d'un puissant artiste. Aux deux extrémités de la galerie sont figurés l'*Art*, l'*Industrie*, la *Matière* et la *Science*. Puis, dans chaque portion de la voûte, de petits tableaux nous montrent les anciens métiers parisiens. Des potiers, des tapissiers, des verriers, des tailleurs de pierre, des peintres, des architectes, des sculpteurs, des graveurs, etc., défilent à nos yeux. M. Galland, pour obtenir une impression

plus pittoresque, a ressuscité des artistes et des artisans du moyen âge. N'est-ce point, au fait, la grande époque de la production manuelle? Ces petites évocations historiques sont renfermées dans des cadres étroits, exécutés avec des

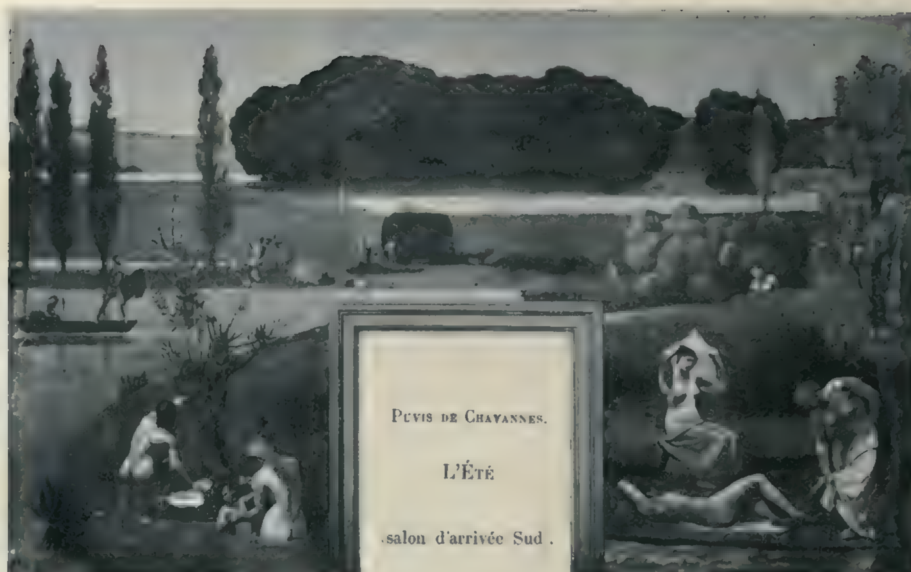


PELOUSE. — VUE PRISE AUX ENVIRONS DE JUMIÈGES
(galerie des tourelles Sud, d'après la gravure de A. MATTEI).

teintes presque neutres — le bleu seul atteint une violence relative — et font penser à des compositions de Leys transposées pour tapisseries. Autour de ces tableautins se développe une ornementation florale des plus ingénieuses, rappelant par ses guirlandes, ses fruits et ses rinceaux, les encadrements de l'école de Raphaël.



Puvis de Chavannes. — L'Été (détail ; salon d'arrivée Sud).



PUVIS DE CHAVANNES.

L'ÉTÉ

(salon d'arrivée Sud).

GALERIE DES TOURELLES SUD ET SALON D'ARRIVÉE SUD

Un couloir décoré de trois beaux paysages nous mène dans le seul salon qui nous reste à visiter. Cette petite galerie renferme des œuvres de MM. Pelouse (*Vue prise aux environs de Jumièges*), Harpignies (poétique composition représentant un *Coin du Luxembourg*) et Montenard (une vue vibrante du *Jardin des Tuileries*). Le salon dit d'*arrivée Sud* est situé à l'extrémité du grand escalier sud, en face du salon de M. Roll. Il est décoré de deux admirables peintures de Puvis de Chavannes : *L'Été* et *L'Hiver*. Ce salon, par malheur, n'est pas éclairé (le jour du moins, car le soir les quatre torchères de MM. Hugues, Allar, Lemaire et Turcan, figurant l'Europe, l'Asie, l'Amérique et l'Afrique, répandent la lumière à flots). Mais les visiteurs de l'après-midi ne voient que difficilement les œuvres du grand « fresquiste » moderne. N'éprouve-t-on pas le même inconvénient dans maintes chapelles italiennes et dans cette adorable petite chambre du palais Riccardi à Florence que rehaussent les cortèges chatoyants de Benozzo Gozzoli ?

Les deux saisons sont ici symbolisées par des scènes d'humanité simple et profonde. D'une part la tristesse, les misères, les souffrances de la vie ; de



Puvis de Chavannes. — L'Été (détail : salon d'arrivée Sud).

l'autre son épanouissement, sa splendeur, sa force. *L'Hiver :* sous un ciel de plomb s'étend une rangée de peupliers géants aux troncs nus et rigides. Le sol est blanc d'une neige déjà durcie. A droite trois bûcherons font tomber un de ces arbres altiers qu'un des hommes a sapé dans sa base. A gauche, devant une hutte, des vieillards, des femmes, un enfant se chauffent à la flamme d'un brasier de feuilles mortes. Des chasseurs emportant leur butin passent dans le fond, indiquant qu'il est des êtres à qui l'âpre saison apporte des joies... Une seule tache rouge, celle du feu, une fine ligne bleuâtre à l'horizon, sont les deux notes de lumière dans cette symphonie presque uniformément grise, pleine de deuil morne et tragique. *L'Été :* un fleuve déroule son large ruban bleu, coupé au centre de la composition par la porte donnant sur le grand escalier d'honneur. Un pêcheur tend ses filets à gauche, et devant lui une mère, dont la chevelure blonde étincelle de cet or titianesque que Puvis de Chavannes aimait tant au début de sa carrière, surveille sa fillette. Une autre jeune fille remonte la berge en s'accrochant à un petit saule. Voici encore des baigneuses à droite : elles sont trois, posées en des attitudes diverses, toutes trois superbes avec leurs épaules amples, leurs chairs lisses et fermes, leur aisance robuste de déesses antiques. Derrière leur groupe un paysage de saules que Corot eût chéri. Ces perspectives argentées confinent aux champs dorés, aux prés verts, aux taillis profonds, au ciel bleu, étagés au-dessus de la porte qui perce la composition. Une buée chaude et saine monte de la rivière, enveloppe tout le tableau, finit par envahir même le spectateur ; et bientôt s'établit entre l'œuvre et notre âme l'harmonie reposante qui règne dans les simples et sublimes spectacles de l'été champêtre...

L'ESCALIER DE PUVIS DE CHAVANNES ET LES APPARTEMENTS DU PRÉFET

Nous ne décrirons pas les œuvres d'art que renferment les salons particuliers de M. le Préfet de la Seine. Nous devrions, en ce cas, ajouter un nouveau et copieux chapitre à notre monographie déjà longue. Nous nous contenterons de signaler les peintures de MM. Binet qui évoquent dans le vaste cabinet du Préfet quelques scènes saisissantes du siège de Paris



Puvis de Chavannes. — L'Hiver (salon d'arrivée Sud).

en 1870 (les *Engagements volontaires*, la *Statue de Strasbourg*, l'*Envahissement*, le *Ballon*, la *Sortie*, les *Marins* ; une composition de M. Lhermitte placée dans une salle d'attente et montrant la vie grouillante des *Halles*, le matin ; des tableaux de MM. Raffaelli, Montenard ; des marbres de MM. Moreau, Peiffer, Robert ; enfin, parmi les œuvres d'art ancien, deux tableaux célèbres : le portrait de Mme Récamier, par Gérard, et celui de Talleyrand, par Prudhon. Ils mériteraient tous deux une étude spéciale. Talleyrand est représenté debout en habit de cour rouge orné de larges broderies. A côté de lui, le buste de l'Empereur posé sur un socle. Ce portrait ne compte pas toutefois parmi les meilleurs de Prudhon ; la physionomie manque de précision psychologique. Le portrait de Mme Récamier est beaucoup plus connu. Il fut peint pour le prince Auguste de Prusse et acheté pour la préfecture à la vente Lenormand. L'illustre *Juliette* y est représentée à demi couchée sur un divan ; elle est revêtue d'une sorte de peplum blanc qui laisse apercevoir ses épaules de marbre et d'un châle vieil or négligemment jeté sur ses genoux. Dans le fond se dresse un portique garni de feuillage. Mme Récamier inspira, on le sait, un grand nombre d'artistes. Canova la représenta sous les traits de Béatrix. David fit d'elle l'incomparable ébauche qui est au Louvre. Devéria et bien d'autres furent sollicités par son attirante et mystérieuse beauté. Gérard interpréta avec autant de sincérité élégante et de noblesse que David lui-même ce visage souverain et doux, ce corps onduleux et rythmé, cette expression caressante, cet ensemble d'irrésistibles dons féminins qui s'exercèrent sur toute une époque, pénétrèrent des milliers d'âmes, et dont Sainte-Beuve a pu dire : « C'est par de telles influences que la société devient société autant que possible et qu'elle acquiert tout son liant et toute sa grâce. »

Terminons notre visite par le grand escalier orné des œuvres de Puvis de Chavannes. Mais avant de parler des peintures, parlons du cadre architectural. Il est vraiment ravissant. De larges marches bordées d'une rampe superbe où se remarque la nef de Lutèce mènent au premier étage. Le palier, soutenu par de hardis motifs architecturaux, semble jeté comme un pont d'un côté à l'autre. En face se dresse une élégante galerie à arcades par où pénètre le jour. Les murailles, les cariatides, les encadrements sont restés blancs, et tout de suite on est saisi par l'accord de ce fond uniforme avec les teintes bleuâtres des Puvis. Quelques niches contiennent des statues ; *La Justice*



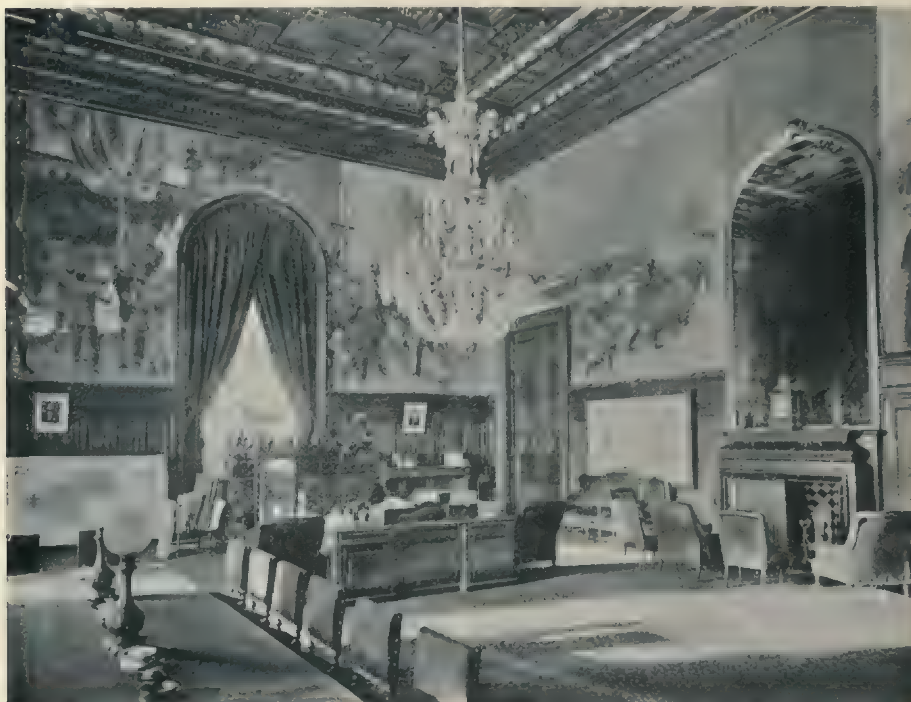
R. Collin. — La poésie (Salon des lettres).

et *La Sécurité*, entre autres. Au bas de l'escalier, le *Veilleur* de Frémiet tient gravement son falot, semblable de loin à quelque massue gigantesque. On a pu dire avec raison que M. Frémiet était le « maître moderne des statues équestres » et qu'il continuait dans sa *Jeanne d'Arc*, son *Velasquez* et son *Louis d'Orléans* de Pierrefonds, les traditions des Donatello et des Verrochio. Son *Veilleur*, assis paisiblement sur une monture tranquille, il est superbe, et digne de figurer sous le plafond de Puvis.

Levons les yeux pour contempler ce merveilleux décor. Vous souvenez-vous de cette boutade profonde d'un personnage de Balzac : « Dans la haute antiquité, la force était dans la théocratie. Aujourd'hui, notre société a distribué la puissance suivant de nouvelles combinaisons, et nous sommes arrivés aux *forces* nommées pensée, parole. » Ce sont ces forces nouvelles que Puvis de Chavannes a, semble-t-il, symbolisées dans sa décoration, avec quelques-uns des sentiments éternels que l'âme humaine a puisés dans les révélations divines. Dans une série de sept écoinçons, quatre tympans et deux caissons, le Maître fait en quelque sorte le tour de notre idéal actuel. Son œuvre est donc essentiellement moderne. La *Charité* montre une religieuse protégeant une femme et un enfant; dans le *Patriotisme*, une femme encourage un soldat colonial; le *Foyer intellectuel* représente un sage philosophant avec deux jeunes gens, tandis qu'un génie projette la lueur de sa torche sur un livre ouvert; l'*Ardeur artistique* nous fait voir la célèbre *Vénus accroupie* que quatre jeunes gens groupés avec un art infini étudient ardemment. Viennent encore la *Beauté*, l'*Humanité*, la *Fantaisie*, l'*Esprit*, la *Générosité*, l'*Intrépidité*. Cette dernière composition — un écoinçon à gauche du palier — nous transporte au bord d'un fleuve; de tout l'effort de son buste et de ses bras, tendus en un mouvement hardi, un homme nu sauve un frère qui se noyait. Les deux caissons allégorisent la *Renommée* et l'*Industrie*. Enfin, deux pendentifs renferment les figures de *Paris* et de *Lutèce* portant leurs attributs respectifs. Dans toutes ces portions de la voûte la teinte bleue domine; pour varier l'allure décorative des compositions, l'artiste a donné un « ciel » d'or mat aux écoinçons et traité les autres sujets sur un fond de tenture. Remarquez le calme, la sérénité de toutes ces figures; aucune attitude dansante ni volante; le mouvement est tout intérieur, tout subjectif, il réside dans l'âme des personnages.

N'a-t-on pas dit que la composition centrale n'était pas assez *plafonnante ?*

D'abord que l'on jette un simple coup d'œil sur la moulure qui encadre l'œuvre. On remarquera immédiatement que l'architecte, en n'adoptant pas un dessin identique pour les quatre côtés, a mis l'artiste dans l'obligation d'exécuter un tableau. Ne nous en plaignons pas. Ce tableau est incomparable. Il représente la *Poésie lyrique*. Toutes les *forces* évoquées dans les



CABINET DU PRÉFET DE LA SEINE

autres parties de la décoration ne sont que les accessoires, les servantes de la grande force que le Maître magnifie dans le panneau central. Sur un ciel d'azur où flottent quelques nuages enflammés s'élève un petit temple dont le dôme est supporté par d'exquises colonnettes romanes. Lutèce, vêtue d'une robe blanche brodée d'or, entourée de trois jeunes femmes, y reçoit l'illustre chantre de la *Légende des siècles*, drapé dans son manteau d'immortalité. Un héraut portant une oriflamme en samit jaune se dresse à droite, tandis qu'un cortège de séraphiques créatures descendent du ciel pour faire suite au poète. Jamais — pas même dans sa *Légende de sainte Geneviève* — Puvis de Cha-

vannes n'a été plus heureux que dans ce plafond répété à l'infini par deux glaces placées adroitement dans les murailles latérales. Je ne vois plus ici



FRÉMIET. — LE VEILLEUR (escalier du préfet).

trace ni de l'influence de Giotto, ni de celle de Piero della Francesca qu'on démêle souvent dans l'œuvre du maître, et s'il me fallait absolument chercher un terme de comparaison, je dirais que ce plafond rappelle surtout certaines œuvres de Fra Angelico par la douceur berçante des rythmes, la suavité infinie du coloris. Dans l'*Été* et l'*Hiver*, la pensée symbolique se dérobait sous

l'humanité réelle des figures. Ici l'esprit plane tout de suite dans les régions purement contemplatives. Il est impossible de dire le charme entraînant, l'intellectualité poétique de cette œuvre. Elle n'est pas de celles qui étonnent, bouleversent, terrassent ; elle élève l'âme doucement, insensiblement, très haut au-dessus de nos agitations, de nos tristesses, de nos passions. Et ce n'est qu'en les quittant, pour redescendre dans la réalité des choses, que l'on s'aperçoit soudain du bond gigantesque que l'on venait de faire dans le ciel de l'art.

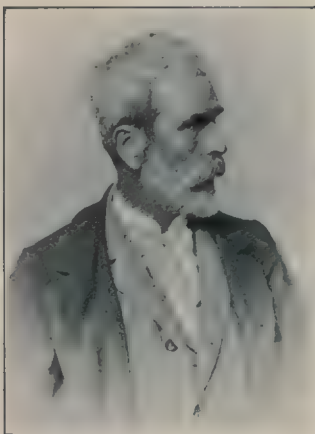
H. FIÉRENS-GEVAERT.





UN ARTISTE GREC D'AUJOURD'HUI

NICOLAS GYSIS[1]



Avons-nous encore le droit de le dire « d'aujourd'hui » ? Et sa pensée ne vécut-elle pas plus au temps de l'éternelle jeunesse des Praxitèle et des Képhisodote qu'en ce vieux XIXe siècle las avec lequel elle s'est éteinte? Depuis 1881, il était professeur à l'Académie de Munich ; tout estimé qu'il fût de ses collègues, il n'avait point dans l'admiration du public la place élevée à laquelle il aurait eu droit. Sa position fut toujours un peu exceptionnelle : il demeurait l'Hellène, dépaysé sous notre ciel fuligineux.

Les personnalités plus bruyantes et, au prix de la sienne, infiniment

[1] Une exposition générale de l'œuvre de Gysis doit s'ouvrir le 1er juin prochain à Munich ; nous sommes heureux de placer sous les yeux de nos lecteurs la remarquable étude écrite à cette occasion pour la *Revue* par un maître de la critique étrangère. N. D. L. R.

moins délicates des Bœcklin et des Stuck, ou celles totalement germaniques des Lenbach et des Kaulbach empêchaient Munich et, par contre-coup le monde entier, — Gysis ne sortant guère de Munich que pour retourner en Grèce — de tirer de pair l'élégance naturellement fraîche et jeune, l'esprit limpide et



ÉTUDE AU FUSAIN POUR L'ALLÉGORIE DE LA GRÈCE
DANS LE DIPLÔME DU VAINQUEUR OLYMPIQUE

imagé de cet Athénien dont la place eût été tout indiquée à Paris ou à Londres. Il est incontestablement de la lignée des « maîtres de grâce et de majesté », chers au pauvre Ary Renan, qui, lui aussi, était du nombre, et nous n'hésitons pas à l'inscrire immédiatement à la suite de Baudry, de Chassériau, de Puvis de Chavannes et de Gustave Moreau, mais un peu à l'écart, affranchi qu'il est du moindre italianisme ; il est d'albâtre, et de neige, et de marbre ; le bleu et l'argent des armes de Bavière sont les couleurs de

prédilection de cet Hellène né sous le règne d'un prince bavarois ; sa pureté tout antique ne s'altère d'aucune des sécheresses florentines, d'aucune des violences de la pourpre vénitienne, non plus que d'aucun de ces tons faux et pâmés que le XVIIIe siècle et le Japon apprirent aux maîtres d'aujourd'hui.



La gloire scandant un poème héroïque sur la délivrance de la Grèce

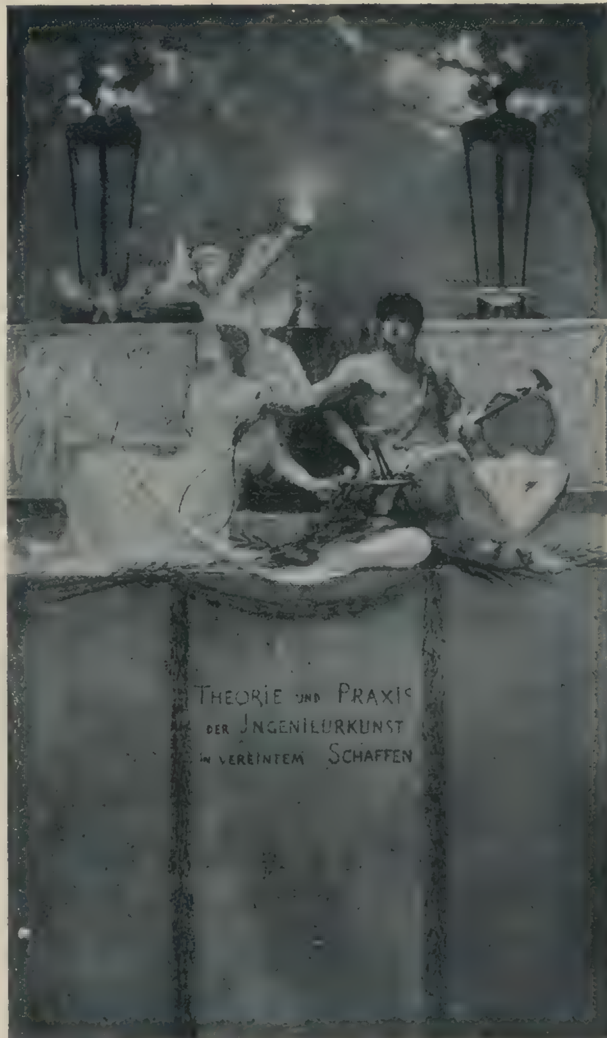
Son coloris est franc comme sa ligne. Ce fut peut-être le plus noble dessinateur du siècle, ce fut en tout cas le plus impeccable après Ingres ; pour notre part, nous n'en savons point de plus élégant dans la sobriété et la largeur, ni d'un sens plus aiguisé de la beauté. Mais de quel prix étaient ces qualités dans un pays où, au nom du sentiment, se tolèrent toutes les incartades de dessin, et où, pour prendre un exemple, personne ne regimbe devant les nus de M. Hans Thoma ? Il ne procède, dès qu'il est son propre

maître, que de ses ancêtres les statuaires grecs, et nous sommes certain d'être d'accord à ce sujet avec quiconque aura comme nous feuilleté les cartons de précieux dessins dont l'exposition va s'ouvrir à Munich. Son coloris fut, dans son œuvre décoratif, d'une distinction toute lumineuse et, dans ses œuvres réalistes, morceaux abattus pour le morceau et par lesquels il se délassait de ses hautaines spéculations de rythme et de mesure, d'une superbe solidité qui fait penser aux belles pâtes de certains spécialistes de la nature morte et de la fleur, Bonvin, Valadon ou La Gandara, — celui des foies et des couteaux de cuisine.

Nicolas Gysis naquit à Tinos, l'une des Cyclades, le 1er mars 1842. Ses parents étaient menuisiers. Toute son enfance fut naturellement bercée par les récits déjà légendaires de la guerre de l'indépendance et de la vie que les siens avaient menée sous le joug turc. Il s'en souviendra dans maintes scènes de genre, d'une exactitude ethnographique à la Léopold Robert, mais d'une somptueuse sévérité de coloris à la Robert Fleury. Dès l'âge de douze ans, il fréquente l'école d'art à Athènes, y obtient à vingt-trois une bourse d'étude à l'Académie de Munich, où il gagne l'affection de son professeur Carl Piloty, et subit d'abord assez fortement l'influence du goût régnant. C'est bien en effet chez Piloty qu'il prend son mot dans *Joseph en prison* et *Judith*, où même il part presque sur le pied d'un Makart. Son premier tableau décoratif d'alors, où une grande figure de l'Art donne leur vol à une ribambelle de *putti* pourrait à la rigueur passer pour un Makart, et le meilleur de tous les Makart. Plus tard, l'exemple de Knaus et de Defregger l'amène aux scènes anecdotiques allemandes traitées avec un attendrissement mêlé d'humour : la meilleure est la *Visite des chiens*. Dès lors, Gysis sait convenablement son métier, mais ne sait encore que cela.

A ce moment, le retour en Grèce, l'étude, par un esprit mûri en exil, des poètes et des monuments antiques, le rendent à lui-même et ressuscitent en lui la distinction innée de la race à laquelle il appartient. Ses parents revus, il visite son pays et pousse jusqu'en Asie Mineure. Les toiles et surtout les études qu'il rapporte de Smyrne évoquent d'une manière irrésistible non seulement les motifs, mais la virtuosité de Decamps. Il y a là un orientaliste dont il faut tenir compte et qui vaudrait à lui seul une étude spéciale. Cette campagne de l'Archipel et de l'Asie Mineure aboutit à *L'école secrète sous la domination turque*, aux *Jeunes musiciens chantant à une femme debout sur le*

seuil de sa porte les modernes rhapsodies grecques, au *Voleur de volailles* que l'on promène grotesquement juché sur un âne, et au triste, simple et grand *Pèlerinage*, accord sobre, fort et généreux, d'un seul bleu-gris foncé et d'un brun unique, accord qui du costume des suppliantes découragées se propage au ciel et au paysage. Ici déjà deux types de femme d'une beauté de là-bas annoncent les personnages de cette beauté grecque qu'il fera sienne en retrouvant les canons et l'eurythmie antiques, non pas tant encore dans les statues que parmi les vivants de sa patrie, beauté peut-être incomparable et dont la réalité rend artificielles ces sortes de fantaisies de poètes que deviennent les créatures de la légende et du mythe chez Burne Jones, Alma Tadema, Walter Crane, Baudry, Gustave Moreau.



Théorie et pratique

Les dessins préparatoires de ces scènes populaires de Grèce et d'Asie Mineure sont des mines de plomb d'une précision extrême et qui ne laissent encore rien soupçonner de la liberté et de la simplicité magistrales des esquisses des dernières années, à la craie sur papier noir, où la perfection de l'indication sommaire n'a d'égale que la souplesse, et l'enjouement, pour ainsi dire, d'un rythme presque musical.

Désormais, Gysis est redevenu pleinement grec, il s'étudiera à l'être toujours davantage, et jamais art ne gagna autant à être ramené vers ses origines. Minerve aura beau être exilée de nouveau de l'Olympe au Walhalla, autour d'elle, là où elle sera, ce sera toujours au moins Athènes. Voici Gysis presque aussi exceptionnel à Munich que Moreau à Paris, et cette solitude



ETUDE POUR LA FIGURE DE L'INDUSTRIE DANS L'APOTHÉOSE DE LA BAVIÈRE

lui fut, à tout prendre, favorable : il s'y contraignît à une discipline de dessin admirable, il se créa une atmosphère de pensée, d'élégance et de beauté, irrespirable pour le commun des mortels. Et cependant il n'est pas inaccessible ; ses élèves l'adorent et il ne dédaigne rien de ce qui lui est offert : couvertures pour l'*Illustrirte Zeitung* et l'*Ueber Land und Meer ;* diplôme pour les jeux olympiques; autre diplôme, avec figures allégoriques de la *Théorie* et de la *Pratique*, pour une société d'ingénieurs; carte jubilaire, avec une figure de la *Reconnaissance*, pour l'un de ses anciens professeurs, Wagner;

adresse de la colonie grecque de Munich au Prince-régent de Bavière ; bannière de Minerve pour Athènes, sans doute la seule bannière du siècle qui soit une œuvre d'art, égide d'un nouveau genre pour la cité moderne ; enfin simples affiches dont l'idéalisme suprême détonnait sur les murs ou dans les salles des gares, comme si l'on venait à découvrir les bras de la Vénus de Milo dans les ferrailles d'un bric-à-brac. En effet, sous prétexte de rendre hom-



L'ÉCOLE SECRÈTE SOUS LA DOMINATION TURQUE

mage à la haute noblesse de son instinct décoratif, on ne trouva — sauf une fois, et nous verrons par quelle œuvre hors de pair il s'acquitta de la tâche — rien d'autre à lui offrir. Il souriait et acceptait, racontant l'histoire de ce ministre condamné à balayer les rues et qui voulut que les rues n'eussent jamais été aussi bien balayées. C'était si peu, tout cela ! Mais en si peu même il trouvait à réaliser, à imposer quelque chose de son rêve, et quand c'était fait, il se retirait de nouveau sous sa tente studieuse. Outre ses tableaux, ses dessins et une médaille, le biographe ne trouve plus à mentionner maintenant que deux voyages en Grèce, celui où il épousa la fille d'un ami de son père et au retour duquel il s'établit définitivement à Munich, et celui de 1895, où il visita Athènes avec quelques amis.

Là-dessus, ses œuvres. Les scènes de genre allemandes s'enlevèrent aussitôt; quelques scènes de la vie populaire grecque entrèrent dans les musées, par exemple le *Carnaval* de la Pinacothèque. D'un été en Tyrol il rapporta des intérieurs tout intimes, des coins de courtils fleuris, des lits de torrents, des escaliers à l'architecture à la fois rustique et savante, et le choix de ces motifs, toujours inspiré par des raisons d'harmonies exquises, de concordances subtiles de tons, demeure, aujourd'hui encore, extraordinaire. Paysagiste et peintre d'intérieurs, Gysis devance son temps; décorateur, il s'en isole, et semble un revenant des grands siècles d'Athènes. Outre les menus travaux décoratifs déjà cités, — qui pour lui ne furent jamais menus, car il établissait une affiche par autant de dessins que s'il se fût agi d'ériger un temple, — nous n'avons plus désormais à considérer que le groupe des œuvres de grande envergure préparées par des centaines d'études. A côté, les natures mortes, et une série de compositions dont il épuisait en une page la matière, provisoirement, en attendant l'heure, qui ne devait jamais sonner, d'une plus complète réalisation. Citons : un *Centaure* (sépia), jeté à terre dans un site rocheux, convulsionné sous les pieds nus d'une femme qui lui écrase la tête avec une expression de plaisir digne d'un Rops; un autre *Centaure*, les deux bras liés par l'Amour qu'il porte en croupe, regardant de l'orée de sa caverne la mer et les rochers, le tout peint dans les gris avec une largeur admirable; un jeune *Narcisse*, d'une sveltesse d'arum, debout au bord du ruisseau, recueilli en sa contemplation, tableautin à l'huile d'un coloris délicieux; puis cette superbe assimilation des centaures à l'irruption des torrents dévastateurs lors de la fonte des neiges; enfin cette variante de la légende de Pygmalion : le poète consolé par son œuvre..., et il y a une telle tendresse dans le mouvement de cette créature de blancheur se penchant sur ce rude torse brun, que l'on sent bien à qui l'artiste a pensé. Son œuvre en effet fut sa peine et son réconfort; et s'il prête à l'allégorie des traits si grecs, c'est qu'il veut la confondre ainsi avec sa patrie. Et nous savons que de tout cela qui va être dispersé, une bonne part retournera au pied de cette Acropole d'où descendait l'inspiration. Parfois cependant, malgré son courageux stoïcisme, il dissimule dans ses cartons quelque furtif indice de ses regrets : le projet d'un *Pégase au cirque*, sur lequel se dresse un poète-acrobate jonglant avec sa lyre. Son art à lui ignorait tout charlatanisme.

Ce sera l'honneur de la société d'art industriel de Nuremberg que d'avoir

commandé à Gysis une véritable décoration. Il s'agissait d'un plafond. Pas une minute il ne s'arrêta plus qu'Ingres ou Puvis de Chavannes à l'idée de personnages plafonnants; il avait horreur des raccourcis et des formes strapassées, du tour de force pour lui-même introduit dans l'art par les écoles d'Italie. Ses mérites étaient d'une autre sorte : ils s'affirment dans la perfection de ses nus, dans ses draperies, aussi remarquables que celles de la



Symphonie printanière

Victoire de Samothrace ou de la Victoire rattachant sa sandale. J'ai encore noté dans ses cartons, outre le centaure piétiné, deux raccourcis dont l'un, un dos, est extraordinaire. Sa grande composition représente la *Bavaria* sur un char traîné par des lions. Il s'en fut les étudier au jardin zoologique de Francfort, pour les simplifier ensuite dans le sens des chevaux de la frise des Panathénées. La déesse triomphante est entourée des figures allégoriques du *Travail* et de l'*Industrie*. La *Poésie* précède l'attelage ; l'*Amour* le conduit, à qui l'on a rogné les ailes pour qu'il se fixe à jamais en Bavière, comme la Nikè à Athènes. A Nuremberg, cette œuvre fut la séduction des yeux et des

esprits, à telle enseigne qu'on renonça à l'idée du plafond et qu'on octroya une magnifique muraille à cette splendeur argentée, bleu vif et rouge antique. C'est là la page capitale de Gysis et la masse des dessins qui la préparent est faite pour effrayer, leur beauté pour remplir d'un respect religieux. Et, parmi ces fragments, telles mains, tels pieds, tels genoux, tel torse de femme drapé recèlent déjà en eux le maximum de beauté possible ; du moins ne rêve-t-on rien au delà. Il n'y a qu'un mot à répéter : c'est grec, Et l'homme de ces purs chefs-d'œuvre, nous l'avons eu au milieu de nous, et nous qui nous agenouillerions si Phidias ou Praxitèle revenaient, nous n'avons pas tous reconnu leur petit-fils...

Nous avons signalé sa première œuvre allégorique, d'un coloris intense, qui s'éclaircit et devint sobre plus tard ; mais nous ne pouvons omettre sa *Symphonie printanière*. Gysis aimait passionnément la musique. Beethoven et Schubert étaient les seuls musiciens allemands chez lesquels il retrouvait cette perfection absolue de la beauté qui le hantait. La *Symphonie printanière* est un reflet de son enchantement : ce ne sont que des roses et des bleus pâles, des enfançons de nacre et des muses d'hyacinthe. Au premier plan, des fleurs. Cela se joue dans une lumière lilas qui fait penser à certaines atmosphères de Turner. Rien de nuageux cependant : les belles créatures et les Amours que baignent ces clartés nacrées, ne sont pas seulement écrits, mais « calligraphiés » avec sa sûreté et son eurythmie coutumières.

Il eut de l'apparition du siècle nouveau une vision inoubliable : hors des ténèbres s'avancent, vêtues de la clarté du cierge dont leurs mains protègent la flamme, toutes les espérances d'art, d'harmonie et de paix... tandis que, dans la nue, l'Esprit foudroie la brute de l'éclair de son glaive. Ici, le dessin et le clair-obscur atteignent à un effet nouveau. Les personnages semblent d'albâtre et comme éclairés intérieurement. Et l'on ne sait comment c'est fait : pas de traits, pas de lavis, pas de frottis en apparence, mais plutôt tout cela à la fois, amalgamé, indiscernable. Mais là où le génie de l'artiste atteint sa plus haute expression, c'est dans l'interprétation de ce verset de l'Apocalypse où il est parlé du maître qui viendra précédé d'une grande lumière : il a conçu un météore et s'est senti capable d'accumuler assez de beauté dans la forme humaine pour la prêter aux archanges. Il espérait réaliser son rêve dans les proportions de Tintoret au Palais Ducal et de

Tiepolo à Würzburg : mais où sont les doges et les princes-évêques d'aujourd'hui ?

Un mot seulement des affiches et des couvertures. La pensée allégorique de Gysis en pareille matière était toujours extrêmement précise ; il définissait jusque dans l'accessoire avec une rigueur qui fait songer aux comparaisons de Socrate et aux allégories de Platon : il chassait de race! Ainsi pour



Harmonie

l'*Ueber Land und Meer* de 1895, voulant indiquer qu'exactitude du renseignement et poésie ne s'excluent pas, il enchevêtre la lyre de son invention dans une sorte de harpe télégraphique et y appuie, tendant l'oreille, une figure aux ailes semées d'yeux d'Argus, personnifiant le journal. Il l'assied parmi les attributs des arts et des sciences, prête à inscrire les nouvelles que les cinq câbles télégraphiques lui apportent des cinq parties du monde. Et derrière ces câbles, les faisant résonner, gracieux ou terribles, les événements passent... C'est le type du genre. Ici comme ailleurs, on le voit, il pousse les métaphores à fond. Rien n'est là pour rien, pour le chic. Tout satisfait l'esprit, tout est beau. Austérité et élégance, forme et pensée ne furent jamais mieux associées. L'eurythmie est complète; chaque composition se scande comme une strophe de Pindare ou comme la marche de cet ange sévère et

attentif qu'il a représenté inscrivant un à un le nom des martyrs de l'indépendance. On se rappelle les affiches composées pour le Salon de Munich, le Génie à la torche et au trépied flamboyant de 1886, plus tard, le petit moine dont l'Histoire guide la main. Il faudrait en mentionner bien d'autres : la souveraine *Harmonie* de la maison Ibach, la noble et sereine composition exécutée pour les éditeurs Meissenbach, enfin l'exquis divertissement au pastel, sorte de *Scherzo* de grand style; pour son compatriote le marchand de tabacs Papasthatis...

Arrêtons-nous. Aussi bien est-ce toujours la même pureté, la même élégance, la même ingénieuse allégorie, la même subtile pensée et la volonté de maintenir son *droit divin* d'être grec. Et rappelons qu'aux détracteurs d'un art si savant, le peintre primesautier de natures mortes et de paysages tyroliens aurait pu, s'il n'avait été d'une nature aussi douce et d'un aussi bel atticisme de manières, lancer à la tête quelques *grenades* ou quelques *gâteaux* d'une écorce et d'une croûte assez fermes pour les convaincre que, si beaucoup de ceux qui veulent exprimer des symboles et des pensées compliquées ne savent pas peindre, Nicolas Gysis du moins ne fut pas de ce nombre.

William RITTER



ANTOINE WATTEAU[1]

IV. — LES MAITRES DE WATTEAU

Jean-Antoine Watteau fut baptisé en l'église Saint-Jacques de Valenciennes, le 16 octobre 1684, six ans après le traité de Nimègue et l'abandon forcé de la bonne ville française par les Espagnols. L'acte de baptême n'indique pas si l'enfant était venu au monde la veille ou le jour même. Seuls signèrent cet acte, avec le prêtre officiant, le parrain et la marraine, — le « parin », Jean-Antoine Bouché, de qui le futur grand homme reçut ses prénoms; la « marine », Anne Mailliar. Aucun détail sur leur profession. C'est ici, visiblement, un très petit monde. Le père se nommait Philippe Watteau, de son état couvreur et marchand de tuiles, qualifié quelquefois de « maître couvreur »; la mère était née Michelle Lardenois. On put voir à la cérémonie le vieux grand-père, Bartholomé Watteau, couvreur lui-même, la

[1] Voir la *Revue* du 10 février 1901, t. IX, p. 87.

grand'mère, Catherine Reuse, et quelques-uns de leurs dix enfants — par exemple Timothée Watteau, aussi marchand de tuiles, et Antoine-Roch, dont la descendance n'est pas encore éteinte. Philippe et Michelle, mariés depuis cinq ans, avaient eu, précédemment, un fils : Jean-François, qui dut mourir hors de Valenciennes, probablement très jeune. Tandis qu'Antoine grandissait, deux autres enfants leur naquirent : Antoine-Roch, mort en bas-âge, et



L'AMUSEMENT, d'après la gravure de HUQUIER.

Noël, destiné à succéder à son père. De celui-ci sortirent « les Watteau de Lille », peintres provinciaux non sans talent[1]. En 1684, le couvreur habitait la

[1] Il est indispensable de consigner ici, d'après les actes, les dates relatives aux principaux membres de la famille. Le lieu et la date de la naissance de Philippe-Bartholomé Watteau nous sont inconnus. Il mourut à Valenciennes, le 22 février 1710, et fut enterré le lendemain à l'église Saint-Jacques. Sa femme, Catherine Reuse, dont nous ignorons aussi l'origine, mourut à Valenciennes, le 1er mai 1721, âgée, dit l'acte mortuaire, de « quattre-vingt-quattre ans ». Voir les noms et les dates de naissance de leurs dix enfants, réunis par Paul Foucart dans une étude sur le peintre Julien Watteau, dont la parenté et même les relations avec la famille du peintre de l'*Embarquement pour Cythère* ne sont établies en rien. (*Réunion des Sociétés d'art des départements*, 1888.) Philippe Watteau, dit Jean-Philippe, fils aîné de Bartholomé, fut baptisé à Saint-Jacques, le 4 avril 1660; ses fiançailles avec Michelle Lardenois furent célébrées le 8 décembre 1680 et le prêtre bénit son mariage le 7 janvier suivant; il mourut le 6 janvier 1720 et fut inhumé le 7 « avec les cérémonies accoutumées ».

L'acte de baptême de Michelle Lardenois est du 12 septembre 1653 : elle avait donc sept ans de plus que son mari. Elle mourut le 14 septembre 1727. Les registres de Saint-Jacques fournissent pour leurs quatre enfants les dates suivantes : 1° Jean-François, baptisé le 4 juin 1682. Nous n'avons pas son acte mortuaire et nous ne savons rien de lui ; 2° Jean-Antoine, auquel est consacrée cette étude, baptisé le 16 octobre 1684 ; 3° Antoine-Roch, baptisé le 13 février 1687, mort le 31 août 1689 ;

rue Verte, appelée, par la suite, rue Basse-du-Rempart, proche la porte Tournisienne. Trois années écoulées, il transportait ses pénates rue des Char-



FÊTES AU DIEU PAN, d'après la gravure de MICHEL AUBERT.

treux, « au coin de la rue Sous-la-Vigne », pour venir, en 1699, occuper une

4° Noël, dont on n'a pas retrouvé l'acte de baptême, marié, le 3 novembre 1721, à Jeanne Fourniez, de Valenciennes. Voir ces documents publiés en extraits par Paul Foucart, *Réunion des Sociétés d'art*, 1892. J'ai contrôlé les dates aux Archives de Valenciennes, avec grand soin.

On notera que le nom de Watteau, dans sa forme populaire la plus classique est Watiau, d'où l'on a fait Wateau ; mais il apparait dans les documents avec les orthographes les plus diverses. Par exemple, l'un des fils de Bartholomé Watteau, Antoine-Roch, est appelé *Wateau* à sa naissance, *Walleau* à son mariage, *Watiau* à sa mort et *Wattiaux* à la mort de sa femme. Au XVIIIe siècle, le nom du grand peintre est généralement orthographié *Wateau*. Lui-même, dans sa quittance au duc d'Orléans pour le tableau « Un grand jardin avec huit figures », a signé *Vateau*. La note du *Mercure* du mois de février 1721, le nomme *Vatot*. Cependant, le plus souvent le maître paraît avoir signé *Watteau*, comme dans les trois lettres connues adressées à M. de Julienne et le billet adressé à Gersaint, et cette orthographe a prévalu de nos jours, en ce qui le concerne. Au contraire, les représentants actuels de sa famille, descendants d'Antoine-Roch, frère de Philippe, ont fait ouvrir, en 1884, une procédure en rectification d'orthographe à l'effet de se nommer *Wateau*. Voir le jugement rendu à cet effet par le tribunal de Valenciennes, le 23 juillet 1884, reproduit par M. Victor Advielle (*Réunion des Sociétés d'art*), 1885, à la suite de notes assez décousues et parfois erronées sur le grand peintre.

maison neuve au pourtour de l'abbaye Saint-Jean. C'est en ces trois logis que Watteau passa son enfance[1].

On a fort discuté sur l'aisance ou la pauvreté de la famille. Il semble que le bonhomme Philippe eût quelque bien et qu'il fût, surtout, honorablement achalandé. Des comptes publics le montrent assez activement mêlé aux travaux de la ville. Le petit Antoine fréquenta probablement l'école dominicale de l'hôtellerie du château Saint-Jean, où l'on trouvait à s'instruire de tous les rudiments et où son père eut, d'ailleurs, à exercer son industrie[2]. Son éducation, à coup sûr, ne fut point négligée : M. de Julienne le déclare expressément, et Paul Mantz, à l'appui de son dire, fait remarquer que Watteau aima la lecture et la compagnie des connaisseurs lettrés. Quand l'enfant voulut se faire peintre, ses parents ne songèrent même pas à combattre sa vocation, encore qu'ils l'eussent préféré couvreur. Selon Julienne, on le mit en apprentissage entre sa dixième et sa onzième année. En quel atelier de membre de la corporation de Saint-Luc fut-il d'abord placé ? Ici l'obscurité commence : le registre de la corporation où l'on aurait eu chance de rencontrer son nom en qualité d'apprenti est perdu de longue date. Pour la première fois, en 1826, Hécart, se basant sur des traditions locales encore très vivantes, lui donne pour maître — et pour maître unique — le peintre Jacques-Albert Gérin, dont on connaît diverses peintures d'exécution mince et de ton sourd, comme l'*Enfant faisant des bulles de savon auprès d'une tête de mort*, du musée de Valenciennes, le *Saint Gilles guérissant des malades*, de l'hôpital de la même ville et le *Saint Antoine de Padoue en extase devant l'enfant Jésus*, de l'église de Fresnes-sur-Escaut, sans parler de l'*Adoration des Mages* de Notre-Dame de Douai, qui paraît être une simple copie d'un tableau de l'école de Rubens. L'affirmation d'Hécart se fait accepter à titre de grande vraisemblance. Qui peut dire, cependant, en l'absence de toute preuve, que l'enfance de Watteau n'a pas eu un premier professeur ? L'ordre habituel des choses induit simplement à supposer que le fils de l'ouvrier, pourvu par lui ou par un autre de

[1] Sur les changements de domicile des parents de Watteau, à Valenciennes, Cf. Louis Cellier : *Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains*. La naissance de Watteau, rue Verte, est de tradition valenciennoise ; les deux installations successives, rue des Chartreux et pourtour de l'Abbaye Saint-Jean, sont établies, la première par un registre de capitation de 1797, la seconde par le dénombrement de 1799.

[2] Sur la situation et les travaux de Philippe Watteau. Cf. Louis Cellier. — Sur l'enfance de Watteau. Cf. Cellier, Foucart et même, avec prudence, la *Biographie valenciennoise* d'Hécart. Cet auteur, bien que dénué de critique, est parfois l'interprète de souvenirs anciens auxquels il convient de faire leur part.



A. Watteau pinx. Aubert sc.

Le rendez-vous de chasse (collection Wallace à Londres).

notions de dessin préliminaires, a pris sérieusement quartier en son atelier vers l'âge de quatorze ans et qu'il y a travaillé jusqu'à la mort de l'artiste. Le 7 juin 1702, on a enterré Gérin à l'église Saint-Jacques. L'élève devait savoir déjà tout l'essentiel du métier. Avait-il, dès cette époque, un goût personnel ? Rien n'est moins probable. Néanmoins, il y a lieu de tenir compte de cette phrase de Gersaint, évident souvenir de ses conversations avec Watteau : « Dès sa plus tendre jeunesse... il profitait de ses moments de liberté pour aller dessiner sur la place les différentes scènes comiques que donnaient ordinairement au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays. » Pourquoi ne pas le croire? Ce penchant à l'observation de nature le distinguera précisément, et très profondément, de ses contemporains. Les circonstances ultérieures de sa vie ont pu le développer en lui, non le créer.

C'est peu après la mort de Gérin que le jeune homme s'est rendu à Paris. La légende porte qu'il fut encouragé à ce départ par les conseils d'un peintre en décors de théâtre mandé à l'Académie royale de musique. Cette tradition, accréditée par Julienne, a le malheur de ne reposer sur rien. On ne retrouve nulle trace du décorateur qui « se donnait pour habile » et qui n'était, peut-être qu'un ouvrier adroit, quelque peu vantard et désireux de chercher fortune à Paris, auprès de Bérain, le grand ordonnateur des féeries de l'Opéra. Au surplus, au rapport de Gersaint, les choses se sont passées de bien autre sorte. Le novice peintre a senti souffler en lui l'esprit aventureux ; le désir l'a pris de travailler chez un maître parisien et il a bouclé sa ceinture. Son père, a, sans contredit, essayé de le retenir ; Watteau ne s'est point effrayé. Sans appui, sans secours, il souffrira, dans Paris, la noire misère. Eh bien, tant pis ! On verra bien. Son premier soin, arrivé à la grande ville, est d'y prendre langue et d'y demander du travail. Il n'est pas impossible qu'il se soit lié tout de suite, au quartier de Saint-Germain-des-Prés, habité par les transfuges des Flandres, avec le jeune Anversois Jean-Jacques Spoede, élève de l'Académie de peinture qui fut pour lui, par la suite, un ami très sûr. On voit, un moment, Watteau embauché chez un peintre du nom de Métayer dont on ne sait absolument rien, hors ceci qu'il manque de commandes et ne peut garder nul aide ou apprenti. Nous le trouvons, en second lieu, chez un entrepreneur voisin du pont Notre-Dame, entretenant à petits frais une douzaine de jeunes peintres pour produire sous ses yeux, à l'égal de manœuvres. Les spécialités de cette officine

sont, notamment, une vieille femme à lunettes, feuilletant un gros livre, d'après Gérard Dow, et un saint Nicolas d'après on ne sait qui. Les exemplaires de ces tableaux sortent en quantité d'une telle fabrique. Pour aller plus vite, chaque exécutant accomplit sa tâche à part, l'un touchant les nus et passant la toile à l'autre pour le jet des draperies, le troisième frottant les fonds, le quatrième posant les blancs et les rehauts... Watteau, selon la chronique, aurait étonné de sa facilité le banal milieu et fait entrevoir à de si médiocres artisans ce que peut être un artiste. En guise d'indication on ajoute qu'il serait bientôt parvenu à peindre sans modèle, entièrement de mémoire, le fameux saint Nicolas. Nous ne faisons point difficulté de l'admettre; mais ce que la chronique nous apprend ici est vraiment négligeable.



L'ESCARPOLETTE, d'après la gravure de CRÉPY fils.

Sur ces entrefaites, notre Valenciennois s'est accointé à Claude Gillot, peintre, dessinateur et graveur de fêtes galantes, de joyeuses paysanneries, de souvenirs de théâtre, d'allégories satiriques, de compositions décoratives combinées d'arabesques et d'épisodes d'une gaillarde mythologie. Claude Gillot n'est nullement un inconnu pour nous. Né à Langres en 1673, il était venu travailler à Paris, tout jeune, dans le classique atelier de Jean-Baptiste Corneille; puis, tout d'un coup, débordé par sa libre humeur, il se jetait en

plein caprice, improvisait des scènes populaires, s'inspirait des imaginations du *Roman comique* et du *Don Quichotte*, passait des plaisantes arlequinades et des mascarades aux belles visions lyriques de l'Opéra, enrubannait des bergers et des bergères de salon, dessinait des costumes, inventait des facéties pour se moquer des travers de son temps, faisait jouer le rôle d'hommes par des satyres ou même des singes, ornait de rinceaux, d'accessoires, d'animaux et de figurines des écrans, des paravents, des tables de clavecins, des dessus



LE MARCHAND D'ORVIETAN, d'après la gravure de MOYREAU.

de portes. Rien ne coûtait à son exubérance avisée. En 1710, l'Académie royale l'admet comme agréé sur la présentation de son tableau : *La veillée d'armes de Don Quichotte.* Cinq ans après, il envoie à la compagnie pour son morceau de réception, un *Christ marchant au supplice* et, malicieusement, l'Assemblée le proclame académicien en dépit de son fâcheux envoi, à titre de « peintre de sujets modernes ». Ses toiles authentiques sont devenues des plus rares. La meilleure qui subsiste — et, je le crois bien, la seule signée — est la *Baraque de l'empirique* conservée au château de Mouchin (Nord). On l'y sent influencé de Téniers, mais bien français par le brillant de l'esprit, la grâce légère et l'élégance. Plus nombreux sont ses dessins, ses croquis *à l'impromptu*, ses gravures, les détails et les ensembles gravés par d'autres d'après ses originaux. Peut-on douter qu'il pense aux Flamands quand il traite une donnée

comme la *Querelle des partisans et des adversaires du carême*, qui nous ramène tout droit à l'école du vieux Breughel, et quand il revient constamment vers Téniers, on se préoccupe si fort de Callot, lequel doit tant à la Flandre? Mais il s'apparente aussi aux quelques fantaisistes bourgeois français des commencements du XVII[e] siècle, avec plus de pétulance et moins de netteté, plus d'agrément et moins de bonhomie. Mariette fait remarquer à bon droit, à propos de son « *Triomphe d'Arlequin dieu Pan* » qu'une sorte de style nouveau s'annonce en lui. Sa pointe de croquiste expéditif se met au service de types élancés, sveltes jusqu'à l'étirement, aux extrémités effilées à plaisir, aux frimousses vermillonnées. C'est bien là le point de départ du style bien autrement sûr et raffiné d'Antoine Watteau [1].



COLOMBINE ET ARLEQUIN, d'après la gravure de MONDRAU.

[1] Sur Claude Gillot, Cf. Antony Valabrègue : *Un maître fantaisiste du XVIII[e] siècle*, 1883, avec la notice du chevalier de la Touche sur l'artiste en appendice. Du même, *Claude Gillot*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1899. — Aucun catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé du peintre de Langres et des compositions gravées d'après ses originaux n'a encore été dressé. L'essai mériterait de tenter un érudit.



A. Watteau pinx. — [illegible] sc.

LE SAVOYARD A LA MARMOTTE (musée de l'Ermitage)

A quelle date les deux artistes se sont-ils rapprochés ? Gersaint et Julienne se prononcent également pour l'époque où Gillot fut agréé à l'Académie. L'erreur est manifeste. Gillot ne fut agréé qu'en 1710 et, dès 1709, nous avons la preuve que son élève l'avait quitté bien auparavant et qu'il était même en passe de déserter l'atelier de Claude Audran, après un long séjour. Il faut donc reculer la date de leur prise de contact d'au moins cinq ou six années. Cherche-t-on à savoir, ensuite, comment ils ont pu se connaître ? Sur ce point Julienne nous dit simplement : « Gillot ayant vu quelques dessins ou tableaux de Watteau l'invita à venir demeurer chez lui. » Que si l'auteur de la *Veillée d'armes de Don Quichotte* a vu des études du jeune Valenciennois encore complètement obscur, c'est que le débutant est venu les lui soumettre. Gillot devait naturellement, par ce qu'il y avait de flamand et de primesautier en sa manière, attirer ce Flamand dépaysé, âgé de vingt-deux ans à peine, en gésine de soi-même et ne pensant qu'à dessiner sincèrement d'après ce qu'il voyait, en dehors des tâches vulgaires que lui infligeait la vie. Par malheur, l'amitié nouée entre eux se dénoua vite. Tous deux étaient d'esprit trop indépendant pour s'accorder longtemps et en tout point dans une existence commune. Ils se séparèrent assez vivement et ne cessèrent pas de s'estimer. Gillot, académicien peu assidu, ne manqua point à la séance du 28 août 1717 où fut élu son ancien élève [1]. Watteau, de son côté, ne parla jamais de Gillot, hormis pour louer son talent et reconnaître qu'il lui devait beaucoup. Gersaint écrit, pour conclure, le vrai mot à retenir : « *C'est chez lui qu'il se débrouilla complètement.* »

La façon dont s'accomplit ce « débrouillement » se laisse tout au moins deviner. Il y a en Gillot un ornemaniste qui se plaît aux amalgames en arabesques de donnée courante, un admirateur du genre flamand et un peintre de petite mythologie amusante, de scènes de théâtre et de « sujets modernes. » Ce dernier, les yeux bien ouverts aux choses, impressionné des caractères vivants, des allures imprévues, des curieuses rencontres, nous intéresse particulièrement. Sans trop insister, il traduit ce qu'il a vu, d'un trait spirituel et personnel. Sa verve délurée, jamais commune, se dépense au hasard de l'heure, mais de très bonne foi, tout à la française. Il n'a pu qu'inciter son disciple à beaucoup demander à la nature, même pour fixer l'imaginaire. On

[1] Procès-verbaux des séances de l'Académie royale de peinture, publiés par la Société de l'art français.

se doute que l'initiation s'est faite par pratique et par entretiens familiers plus que par théorie. Gillot dessine assidûment devant Watteau et peut-être lui fait-il peindre, d'après ses dessins, quelques parties de ses ouvrages décoratifs ; il le conduit aux endroits qu'il aime et où il puise sa meilleure inspiration, aux promenades publiques, dans les fêtes, à la foire, au théâtre, surtout à ces spectacles de féerie romanesque dont l'humanité travestie l'attire ; il lui raconte les belles soirées anciennes de l'hôtel de Bourgogne et les circonstances de l'expulsion des bouffons italiens en 1697. C'est proprement, incliner le jeune homme à des dispositions spéciales que dominera son génie. Du récit de son maître Watteau tirera, un jour, le



LE BERGER EMPRESSÉ, d'après la gravure de Huquier.

mélancolique et pittoresque tableau du *Départ des comédiens, chassés par la police.* Cette composition anecdotique, connue de nous uniquement grâce à l'estampe de Jacob, reste, au surplus, presque isolée en son œuvre. Les anec-

dotes ne conviennent guère aux profonds rêveurs. L'auteur de l'*Embarquement pour Cythère* paraît même avoir fort peu frayé, le long de sa carrière, avec les comédiens et les comédiennes. Il lui suffit de voir de loin ces êtres de vie légère et de chantante souplesse, tout en attitudes, en lumière, en musique, doués pour incarner nos rêves en les faisant rayonner. Par là il se différencie de Gillot, quoi



SCÈNE RUSTIQUE (n° 249 des *Figures des différents caractères* [1].

qu'il lui doive. Nous n'avons, bien authentiquement, ni une peinture, ni un croquis de sa main dans la période de ses premiers essais. Le tableau qu'on lui attribue, au musée de Nantes, et qu'on y fait remonter : *Arlequin dans une carriole traînée par un âne, rencontrant Pantalon, Pierrot et Colombine*, soulève des objections. Mais, après tout, l'action initiatrice du maître se décèle nettement encore en des œuvres plus tardives. Watteau se rattache à Gillot pour l'invention de certaines arabesques, animées d'oiseaux, d'écureuils, de chiens, de chèvres, de singes et d'autres bêtes, le goût de certains jeux de faunes et

[1] Ce dessin paraît ressortir à la première manière de Watteau. On peut le rapprocher du tableau du Musée de Nantes auquel nous faisons allusion. L'original à la sanguine faisait partie de la collection de Chennevières.

de satyres, la présentation de certaines « figures de modes », le caractère même de certains tableaux villageois comme la *Signature du contrat de la noce de village*, ou de variation sur des thèmes de théâtre comme les *Gelosi* ou même les *Fêtes au dieu Pan*. Gillot ne semble pas avoir craint les effets de lumière artificielle : on lui attribue au musée de Langres, à mon avis, sans trop d'imprudence, une grande Arlequinade aux torches. Watteau n'éclaire-t-il pas d'une torche et d'une lanterne sa fantaisie de *l'Amour au théâtre italien* et ne met-il pas un reflet de chandelle au visage de son *Flûteur !*

Gillot avait célébré *Don Quichotte ;* la tête du chevalier de la Manche apparaît au médaillon d'une arabesque de Watteau [1]. Gillot avait, une fois, railleusement esquissé un médecin soignant un singe. Qui ne connaît l'ironique composition de Watteau intitulée : *Le chat malade*, où un docteur aux longs cheveux plats tâte le pouls du matou qui se rebiffe ? Gillot a fréquemment exprimé des passions ou des idées humaines sous la forme de satyres ou de singes. Watteau ne s'est pas refusé aux moqueuses *Singeries* : témoin le *Singe peintre* et le *Singe sculpteur*. Gillot a peint ou dessiné à plusieurs reprises des personnages à l'orientale. Watteau — nous aurons à le dire, — a peint, pour des murailles d'appartements, des séries de fantaisies « chinoises » ou « tartares ». Certes, aucune comparaison ne saurait s'instituer entre deux artistes si foncièrement inégaux. Nous n'en avons pas moins pris la certitude que l'élève promis à la gloire a reçu du simple improvisateur né à Langres de définitives impulsions [2].

Au sortir de la maison de Gillot, Watteau a trouvé à s'employer chez Claude Audran, concierge, ou plutôt, comme nous dirions aujourd'hui, con-

[1] C'est le grand cadre, gravé par Moyreau, servant de frontispice au tome II de l'*Œuvre de Watteau* (estampes d'après ses tableaux et ses dessins, reproduit ci-dessus, p. 313. Je ne sais pourquoi Goncourt (n° 332 de son *catalogue raisonné*) décrit la tête « coiffée d'un plat à barbe » du cartouche supérieur sans donner au personnage son vrai nom.

[2] Pour l'étude des origines de Watteau. Cf. le *Livre des Portières*, de Gillot ; la série de ses personnages de théâtre et de ses figures de modes ; le recueil donné par Huquier sous le titre : *Le théâtre italien, livre de scènes comiques* ; les planches de petit travail, mais évidemment fidèles de Caylus d'après ses compositions, le *Triomphe d'Arlequin dieu Pan*, gravé en manière noire par Sarabat, les dessins de Gillot conservés aux musées du Louvre, de Lille, de Rennes, de Langres, de Montpellier, etc., et d'autre part les *Arabesques* de Watteau, ses figures de modes, ses deux dessins du Louvre : *Intérieur de la boutique du barbier* et *Intérieur de la boutique d'une marchande d'étoffes*, ses mythologies et ses arlequinades. Nous avons dit que Gillot avait usé à plusieurs reprises des personnages à l'orientale, signalons, pour preuve, dans le tableau de la *Baraque de l'empirique* du château de Mouchin, un marchand d'orviétan en habit d'Oriental, armé d'un cimeterre ; au musée de Langres un dessin représentant un janissaire sous les armes (à l'encre de Chine) et parmi les dessins ayant appartenu au marquis de Chennevières, un prince d'Orient assis devant son palais et suivi d'un serviteur le couvrant d'un parasol.



LE PEINTRE GRAVEUR MERCIER ET SA FAMILLE

d'après la gravure de Mercier (British museum)

servateur du palais du Luxembourg et peintre décorateur des mieux réputés. Sur les panneaux blanchis ou dorés, nul n'entrelace plus délicatement des guirlandes et des rinceaux, mêlés de fontaines, de pavillons et d'attributs, s'ouvrant de place en place pour encadrer des groupes d'animaux et des figurines. Mariette regarde Claude Audran comme « un des premiers dessinateurs qui aient jamais paru pour les arabesques et les grotesques », et proclame ses ouvrages des châteaux de Meudon, d'Anet et de la Muette, « des choses dignes d'admiration... dans ce genre singulier ». Le duc de Luynes nous renseigne encore, en 1750, à propos des appartements de la Ménagerie de Versailles, sur le souvenir qu'on gardait de l'artiste longtemps après sa mort : « les plafonds, qui sont charmants et bien conservés, sont *des dessins du fameux Audran.* » Le rôle de Watteau dans son atelier nous est défini par Gersaint : il y eut rang de collaborateur autant que d'élève. « Audran, nous dit l'honnête marchand de peinture, trouvant son compte dans la facilité à l'exécution prompte du jeune peintre, lui rendit la vie plus aisée à proportion du bénéfice que ses ouvrages lui occasionnaient. » Le fils du couvreur de Valenciennes s'est, certainement, perfectionné dans l'ornemanisme à son contact, sans s'inféoder à sa manière, à son gré trop apprêtée, et, dès lors, il a commencé à produire de nombreux panneaux d'intérieur aux motifs très légers, mouvementés par endroits d'animaux, d'oiseaux, de singes suspendus à des cordons de verdure, entourant des bergerades, des scènes de mythologie plaisante à la Gillot, des figures de théâtre, voire en attendant les chinoiseries et les turqueries. Au cabinet du roi, du château de la Muette, mettant à profit son expérience acquise chez Audran, Watteau fixera plus tard, en des décors d'une svelte élégance le type de ces petits romans orientaux où se complaira tout son siècle. Notons ici pour mémoire ses compositions de paravents, d'écrans, d'éventails, de meubles et dessus de clavecins. Il y aura lieu de préciser plus loin ses inventions décoratives. Je me borne, pour le quart d'heure, à signaler les influences qui ont agi sur son développement.

D'ailleurs, tandis qu'il habitait le Luxembourg, Watteau a subi, en dehors de toute intervention de maîtres, deux actions naturelles, différemment mais également émancipatrices et bienfaisantes. L'une, de vivante vérité, lui est venue de ses promenades à travers les vastes jardins du palais; l'autre, de splendeur technique, est issue pour lui de l'étude des tableaux de Rubens réunis dans la grande galerie de la maison princière. Les jardins du Luxem-

bourg renfermaient d'amples espaces, silencieux et d'aspect un peu sauvage et une partie plus fleurie, plus savamment ornée, fréquentée par le beau monde. Souvent il a dû s'accouder sur la balustrade donnant sur les parterres en contre-bas et s'emplir les yeux du spectacle des jolis groupes se nouant et se dénouant, des jeunes hommes à la mode, aux galantes façons, des jeunes femmes rieuses, finement avenantes. Il aimera toujours la réalité de la vie jusque dans les costumes. On ne saurait beaucoup rabattre du mot bien connu de Dubois de Saint-Gelais : « Watteau est attaché aux habillements vrais, en sorte que ses tableaux peuvent être considérés comme l'histoire des modes de son temps [1]. » D'autre part, les belles perspectives, les lointains vaporeux, les rideaux de feuillage où chaque automne met sa rouille, ont éveillé en lui le génie du paysage. Ses longues contemplations rêveuses lui ont fait sentir le charme infini de l'âme épandue de la nature. C'est, sûrement, au Luxembourg que l'a délicieusement conquis le songe épars des solitudes. Et de quelle poésie n'a-t-il pas su pénétrer ses futaies, ses clairières, ses parcs aux allées fuyantes, où son œil d'enfant des Flandres évoque des verdures mordorées et de bleuâtres horizons !

Les leçons que lui ménage la galerie du palais sont d'un ordre plus spécial et relatives surtout au métier de peindre. C'est là que s'offre à ses yeux l'éblouissante suite de grandes toiles de Pierre-Paul Rubens, déroulant en allégories l'histoire de Marie de Médicis, maintenant admirée au Louvre. Watteau a pu apercevoir de bonne heure, en sa région natale, des œuvres du maître d'Anvers. A Paris ses créations ne semblent pas l'avoir, tout d'abord, gagné aux claires harmonies. Une vertu de tradition ancestrale s'en dégage, pourtant, à ses regards, sans qu'il la raisonne, et le va peu à peu dominer. On le verra, par la suite, copier religieusement des morceaux de choix, tâcher à surprendre le secret des préparations, des dessous et des transparences. En s'adonnant à la peinture de Rubens, il s'éprendra de l'éclat des tons ; il s'initiera aux joies de rendre une étoffe de satin fraîche comme une fleur. Le culte du grand coloriste lui doit rester cher jusqu'à la mort. Vers 1720, l'abbé de Noirterre lui a fait présent d'une toile du maître ; il la pose, nous dit-il, sur un pupitre « comme dessus un tabernacle [2] ». A

[1] Description des tableaux du Palais Royal, 1727.

[2] Lettre de Watteau à M. de Julienne, sans date, mais incontestablement écrite dans les premiers mois de 1720. *Archives de l'Art français*, t. II.



LA COLLATION, d'après la gravure de Moyreau.

ses débuts nous saurons bientôt qu'il a trop usé des bruns. Rubens a illuminé sa palette.

Quelques années plus tard, l'opulent financier Crozat, pris de sympathie

pour le talent et le caractère de Watteau, l'accueille dans son hôtel de la rue de Richelieu, si riche en dessins et en tableaux rares. Une révélation d'art nouvelle l'attend en ce musée. Il y transcrira maints dessins italiens aux lignes souples ou nerveuses ; plus encore, il s'y charmera de savoureuses nudités, empourprées par le triomphant Anversois, ambrées ou argentées par les maîtres de Venise. Disposant, enfin, et supérieurement de toutes les ressources de la technique et conscient de tous les secrets de l'idéal, il n'aura plus qu'à peindre des chefs-d'œuvre. Sa maîtrise, alors absolue, se sera faite d'un triple épanouissement, puissamment individualisé, de fleurissante abondance flamande, de volupté italienne et de sensibilité française.



Le chat malade, d'après la gravure de Liotard.

Mais avant d'en venir à ce degré de possession de l'art, Watteau s'est assis quelques mois en une école où nous n'aurions pas spontanément deviné sa présence : l'école académique du Louvre. Les registres de l'Académie y constatent son passage en 1709, sans qu'il eût rompu encore avec Claude Audran. J'accepte volontiers la conjecture de Paul Mantz que l'ami Spoede a pu l'y faire venir par l'intérêt de l'étude du nu sur le modèle vivant, entièrement omise partout ailleurs. En tout cas, le peintre est allé plus loin : il a



A. Watteau *pinx.* C.-N. Cochin *sc.*

L'AMOUR AU THÉATRE FRANÇAIS, musée de Berlin.

concouru, cette même année, pour le grand prix. Le 6 avril, à la suite du concours d'esquisses sur ce sujet biblique : « *Le retour de David après la défaite de Goliath* », il est admis à monter en loge avec quatre autres concurrents. Le thème proposé à leur effort s'énonce ainsi : « *Abigaïl apportant des vivres à David.* » Le 25 août, les toiles sont exposées; le 31, Antoine Grison est proclamé lauréat du premier prix et Antoine Watteau du second[1]. A partir de ce jour, le jeune homme n'a plus reparu à l'école. A-t-il été mécontent de son demi-succès? En vérité, il a surtout éprouvé ses forces et il veut marcher à son gré.

Nous venons de poser les premiers jalons de l'histoire de son génie. Il était dans mon plan de faire apparaître, avant tout, l'ambiance de son époque et de saluer, aussitôt après, par une légitime anticipation, sa gloire unique en l'art français. On connaît, à présent, ses maîtres et l'on a pris une vue préliminaire des milieux où ses évolutions se sont accomplies. Notre tâche sera, pour le reste, de pénétrer autant que possible dans l'intimité de son existence, de tirer au clair les circonstances de son progressif affranchissement, de particulariser ses manières de voir, de sentir, d'observer, d'imaginer et de rendre, pour arriver, enfin, à nous résumer, en groupant, selon les caractères, les principales manifestations de son art parvenu à la plénitude de l'expression et à la conscience de la liberté.

(*A suivre.*) L. DE FOURCAUD.

[1] Les cinq logistes étaient : Hutin, Vernansal aîné, Grison, Parrocel et Watteau. Grison, le lauréat, n'a laissé aucun nom dans l'histoire de l'art.



GUITARRERA

LITHOGRAPHIE DE A. LUNOIS

Après la très complète étude que signa naguère, en cette même *Revue*[1], notre collaborateur M. Emile Dacier, nous aurions vraiment mauvaise grâce à insister sur la personnalité si originale d'Alexandre Lunois, sur la caractéristique de son talent et le développement de son œuvre.

D'autre part, nous nous en voudrions de laisser passer, sans un mot de présentation, la nouvelle lithographie que nous avons la bonne fortune de publier aujourd'hui dans sa primeur.

Nos lecteurs voudront bien n'y pas voir seulement la *Guitarrera*, recueillie comme en l'accomplissement de quelque rite et se berçant de la même chanson qui scande, près d'elle, les déhanchements rythmés des *bailarinas*.

Ils iront plus loin et interrogeront l'œuvre, dans ce qu'elle a de spécial : sa matière ; et ils y chercheront vainement le déjà-vu et le réédité.

Sans apparence aucune de révolution ou simplement de tapage, cette petite estampe résume tout un mouvement d'art et ne signifie rien moins qu'une victoire : il n'y a pas là un procédé, le procédé qu'on apprend sagement à l'école, et dont on use ensuite plus sagement encore. Il y a toute une série de « manières » diverses, cherchées, trouvées, appropriées et fixées par l'artiste, créées par lui suivant l'inspiration — comme l'organe par le besoin —, fondues ou divisées suivant l'effet à rendre, mais en définitive toujours soumises à sa volonté.

Les formules antiques (déjà !) de la lithographie sont, non point reniées, mais plutôt rajeunies par amplification ; ainsi, cet art étend son champ d'action jusqu'à devenir, en quelque sorte, de « l'aquarelle sur pierre ».

A. M.

[1] Voir la *Revue* de décembre 1900 et de janvier 1901, t. VIII, p. 410 et t. IX, p. 36.



LES ÉPÉES D'HONNEUR

DISTRIBUÉES PAR LES PAPES

A PROPOS D'UNE PUBLICATION RÉCENTE[1]



LE BÉRET DUCAL, VU DE CÔTÉ (sacristie du Vatican).

Le frivole et fastueux successeur d'Adrien VI, Clément VII de Médicis, neveu de Léon X (1523-1534), ne pouvait manquer de faire blanc — que le lecteur me pardonne ce rapprochement futile — d'une arme qui coûtait si peu et qui rapportait si gros. En 1525, il donna l'épée au roi Sigismond de Pologne.

Peu de mois après eut lieu l'horrible sac de Rome, au cours duquel le souverain pontife eut bien d'autres préoccupations. A peine remis de ses émotions, Clément VII envoyait, par un camérier secret, le 8 janvier 1529, l'épée et le béret au prince d'Orange (le geôlier qui l'avait retenu prisonnier au fort Saint-Ange !), l'engageant à se servir de cette arme contre les Turcs et le priant de ne pas considérer l'exiguïté du cadeau, mais bien l'affection et les mystères incarnés en elle.

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 mars 1901, t. IX, p. 251.

En 1530, Charles-Quint reçut, à l'occasion de son couronnement, la plus enviée des distinctions. La lame du « stocco », conservée à l' « Armeria » de Madrid, montre d'un côté saint Pierre, de l'autre saint Paul.

Un fait digne de remarque, c'est que le même titulaire pouvait recevoir plusieurs épées. C'est ainsi que Charles-Quint en reçut trois, une de Léon X, une de Clément VII, une de Paul III. Il en fut de même de Philippe II.



ÉPÉE DONNÉE EN 1510 (musée de Vienne).

A une date non spécifiée, l'épée est donnée à Ferdinand, roi des Romains.

Paul III Farnèse (1534-1549), l'esprit vigoureux, et, ce qui mieux vaut, le caractère si ferme qui inaugura la Contre-Réforme, après tous les amollissements des pontificats de Clément VII et de Léon X, n'eut garde de négliger un si efficace moyen de propagande.

A partir de son règne surtout, l'envoi de l'épée constitua périodiquement un encouragement à l'adresse des défenseurs de l'orthodoxie. Exemples : les épées envoyées au roi Jacques V d'Ecosse pour combattre Henri VIII d'Angleterre, à Charles-Quint après la victoire de Mühlberg, à Henri II de France, au duc d'Albe, qui venait de réprimer la révolte des Pays-Bas.

Étant donnée une époque aussi troublée, ces marques de faveur n'étaient pas sans provoquer certaines appréhensions : le destinataire apprenait à ses dépens à quelles obligations un tel honneur l'engageait. L'irrévérencieux Brantôme ne manque pas de faire remarquer, à propos de l'épée envoyée par Paul IV à Henri II de France, que les papes envoient « ces dons aux rois pour les gratifier en demandant quelque chose de meilleur ». Et il ajoute qu' « on a observé plusieurs fois ces dons estre fataux et funestes, ainsi qu'on le disoit alors et qu'ilz le seroient à nostre roy [1] ».

Grâce aux pièces comptables conservées aux Archives du Vatican, il nous

[1] *Œuvres*, éd. Lalanne, t. IV, p. 210-211.

est possible de retracer, dans le plus grand détail, à peu d'exceptions près, l'histoire des épées distribuées par Paul III. En 1535, il fit don, à Andrea Doria, l'amiral hors ligne et le vénéré doge de la République de Gênes, d'une épée ciselée par Francesco Valentini. Ce joyau n'avait pas coûté moins de 257 ducats, à savoir : 145 ducats pour 16 livres d'argent, valant 9 écus la livre, 33 écus pour la dorure, 9 écus pour la lame, 70 pour la façon. En 1537-1538, c'est encore Valentini qui exécute l'épée. J'avoue, à ma confusion, ignorer à qui elle était destinée et ce qu'elle est devenue.



Épée donnée en 1582 (musée de Vienne).

En 1538, — le 19 février, pour mettre les points sur les i, — Paul III envoie l'épée et le béret au roi Jacques d'Écosse. Il rappelle dans le bref que le Christ n'est pas venu au monde, la nuit de Noël, pour donner la paix, mais bien pour apporter l'épée destinée à combattre les ennemis du genre humain, et surtout le démon (*Quia nempe Christus venit ea nocte in mundum, non ut pacem mitteret, sed gladium, quo debellandi sunt hostes humani generis et daemonem* (sic) *præcipue*). En conséquence, le roi a pour devoir de défendre les fidèles Anglais persécutés par Henri VIII. Toute liberté lui est octroyée au sujet du choix de l'évêque qui devra lui ceindre l'épée et poser sur sa tête le béret [1].



Épée donnée en 1567 (musée de Vienne).

La même année, le 30 juin, Paul III envoie l'épée et le chapeau au roi Sigismond de Pologne, avec injonction formelle de défendre le catholicisme contre les Turcs et les Tartares, non moins que

[1] Guerra, *Pontificiarum Constitutionum Epitome*, t. II, p. 444. Venise, 1772. — Moroni, *loc. cit.*

contre les Luthériens[1]. Cette épée est-elle identique à celle que l'on conserve de nos jours encore dans le trésor de la cathédrale de Cracovie ? Le doute est permis. En effet, si l'*Hercule tuant l'Hydre*, avec la date 1540, sculpté sur le fourreau, peut bien faire allusion à la répression de l'hérésie, par contre, l'absence d'inscriptions et d'armoiries nous met en défiance.

Il est vrai que, d'après la tradition, l'épée en question aurait été brisée solennellement, en 1572, aux funérailles de Sigismond Auguste, dernier de sa race ; la lame ayant disparu, nous manquons du vrai point de repère.

L'année suivante (paiement en date du mois d'octobre 1539), le même orfèvre, Francesco de'Valentini, reçoit 150 ducats de la Chambre apostolique pour acheter l'argent destiné à l'épée. Le total des dépenses (payement du 11 janvier 1540) s'élève à 200 ducats, 13 sous. Quant aux travaux de broderie, ils sont exécutés par le célèbre Angelo. Le destinataire est le marquis del Vast, neveu du marquis de Pescaire et de Vittoria Colonna, un des principaux appuis de la domination espagnole en Italie.

En 1547, l'épée est donnée à Philippe II d'Espagne, alors prince royal. La lame existe à l' « Armeria » de Madrid (n° 1616). On y voit gravés, d'un côté, saint Pierre, de l'autre, saint Paul.

En 1549 (septembre), c'est l'orfèvre Giovanni Jacopo de Parme qui fournit l'épée et, avec elle, le chapeau, au prix global de 340 écus, 38 bolonais, se répartissant comme suit : 19 livres, 6 onces, 12 deniers d'argent de carlins, à raison de 9 écus d'or chaque livre de 10 paules ; soit 193 écus, 38 bolonais ; la dorure, la confection du fourreau et autres ornements, 70 écus ; la lame dorée, 8 écus ; les rubans dorés, destinés au chapeau, 15 écus, 20 bolonais ; les peaux d'hermine et la doublure du chapeau, 5 écus ; pour 5 palmes de velours cendré (*subcerenicei*) et de velours cramoisi, 3 écus ; pour 16 palmes de franges destinées au ceinturon, 2 écus, 25 bolonais ; pour le déchet de l'argent, 8 écus, 25 bolonais.

Paul III envoya en outre (l'on ignore en quelle année) l'épée à Charles-

[1] D'après Przezdziecki et Rastawiecki (*Monuments du moyen âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne*, IIe série, pl. IV), la remise aurait eu lieu en 1540. — Sept rois de Pologne en tout ont reçu l'épée, à savoir : Sigismond (1525). Sigismond-Auguste (1540), Etienne Batory (1580), Ladislas Vasa (1626), Michel Wisniowiecki (1672), Jean Sobieski (1684), Fréderic-Auguste de Saxe (1726). Z(aluski), *Analecta historica de sacra in die Natalis Domini usitata cæremonia ensem et pileum benedicendi*. Varsovie, 1726. — Przezdziecki et Rastawiecki *Monuments ..... dans l'ancienne Pologne*. IIe série.



Grégoire XIII remettant l'épée et le béret ducal au prince de Clèves et Julien
(église Santa-Maria dell'Anima).

Quint (Brantôme dit que ce fut après sa victoire sur les protestants, par conséquent après la victoire de Mühlberg, 24 avril 1547) [1].

[1] « Ainsi que fit de mesmes le pape Paulo terze Farnez à l'empereur Charles, après sa victoire des protestans, et triumphé d'eux » (*Œuvres*, éd. Lalanne, t. I, p. 108-109).

Cette épée se trouvait, en 1793 encore, à l' « Armeria » de Madrid.

Pour faire toucher au doigt la prospérité de l'orfèvrerie romaine pendant ce pontificat, je me bornerai à un seul chiffre : en compulsant les registres de la Corporation de Saint-Eloi ou ceux du Vatican, j'y ai relevé près de 200 noms d'orfèvres.



Épée donnée en 1540
au roi Sigismond Auguste de Pologne
(cathédrale de Cracovie).

Quelques mots, à ce sujet, sur les maîtres qui eurent l'honneur de travailler aux épées distribuées par Paul III. L'un d'eux, Francesco Valentini, avait pour patrie Rome. Admis, en 1533, dans la corporation des orfèvres, il fut nommé, en 1539, camerlingue de cette association et, en 1549, consul ; en 1537, il n'occupait pas moins de quatre ouvriers. C'est à lui que nous devons les épées bénites en 1535, en 1537, en 1539 et en 1540. Le second, Giovanni Giacomo, qui cisela l'épée de 1549, était originaire de Parme. Il faisait partie de la corporation des orfèvres depuis 1537. J'ignore ce qu'il avait de commun avec son quasi homonyme Giacomo de Parme.

Je termine par quelques notes sur d'autres épées distribuées au cours du xvie siècle.

L'année 1555 est marquée par l'octroi de l'épée à Philippe II d'Espagne, en tant que roi d'Angleterre.

L'année suivante, Paul IV envoie par un de ses neveux, le cardinal

Caraffa, au roi de France Henri II (quel merveilleux système d'équilibre !), un chapeau que Brantôme a « veu, quasi faict à l'Albanoise de drapt d'or, et une » espée dorée, pour lui demander secours, rompre la tresve et faire la guerre; » don certes qui fut très malheureux pour la France [1] ».

Mais voici venir Pie IV, ce faux Médicis, aussi libéral et tolérant d'ailleurs que ses homonymes. En 1559, il redonne l'épée à Philippe II. Cette arme existe encore à l' « Armeria » de Madrid.

C'est encore Philippe II qui reçoit l'épée de 1562-1563. La lame se trouve à l' « Armeria » (nº 1614), mais la monture est un surmoulé grossier (Renseignement communiqué par le comte don Juan de Valencia).

L'envoi de l'épée au duc d'Albe, gouverneur des Flandres (1566) nous a valu ce piquant commentaire de Brantôme : « Pour un autre trophée, raconte-t-il, le bon pape Pie Quinte luy envoya (au duc d'Albe), une sallade et une espée béniste, qu'est un présent et honneur qui s'accoustume de donner par les papes aux grandz princes et illustres capitaines qui ont combattu pour le soubstien de l'Esglisge bravement, et en sont sortis victorieux [2] .» A cette occasion, les Gueux composèrent la complainte suivante :

Le pape envoie au duc d'Albe une épée d'or,
Pour intimider les Gueux;
Pour que le tyran sanguinaire
Tue avec cette épée hommes et femmes;
Pour qu'il immole tous ceux qui craignent Dieu et le servent de bon cœur,
Tous ceux qui s'affligent pour la religion et sont dans la tristesse.
Cette bénédiction est venue à Bruxelles,
Envoyée par le père infernal, par le pape de Rome.
Ainsi donc le bourreau envoie au bourreau venimeux,
Le brigand envoie au méchant brigand,
Le voleur envoie au voleur ses beaux cadeaux,
Pour que celui-ci abreuve la terre de sang [3].

Plus soucieux que jamais de maintenir l'équilibre entre les états restés fidèles au Saint-Siège et surtout d'éviter les froissements entre les souverains

Œuvres, éd. Lalanne, t. I, p. 108-109 ; t. IV, p. 210-211 ; t. VI, p. 25.

Œuvres, éd. Lalanne, t. I, p. 108-109. — Sismondi (*Histoire des Républiques italiennes*, t. XVI, p. 190) place l'envoi en 1568, mais cette date est erronée. En effet, le bref qui accompagna l'épée est daté du 26 décembre 1566 (Guerra, t. II, p. 444).

[3] Jurien de la Gravière, *Revue des Deux-Mondes*, 1er novembre 1891, p. 120.

voisins, les papes de la seconde moitié du siècle, après avoir comblé de tant de faveurs la maison d'Espagne, ne pouvaient manquer de donner également des marques de sympathie à la maison de Portugal. C'est ainsi que Pie V envoya, en 1567, l'épée au roi Sébastien de Portugal, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans. Le joaillier Michelangelo Communello reçut de ce chef 150 ducats et le brodeur Flaminio Gatti, 63 florins pour les broderies [1].

Presque simultanément, une autre épée, celle de 1567, était envoyée à un représentant de la maison d'Autriche, l'archiduc Ferdinand du Tyrol. Cette pièce, qui existe encore au musée de Vienne, comprend un pommeau découpé et artistement travaillé, une poignée, en argent doré, divisée en deux, et ornée de feuilles, des armoiries du pape et de l'inscription *Pius V pontifex optimus maximus anno II ;* des quillons enrichis de mascarons; enfin un fourreau ciselé à jour, portant le médaillon du pape, la même inscription que ci-dessus et les figures des Princes des Apôtres en relief.

En 1574, le roi Emmanuel de Portugal reçut, pour la seconde fois, l'épée et le béret, en récompense de son expédition — une simple passe d'armes — contre le sultan du Maroc. Quelques années plus tard le même prince entreprit une nouvelle croisade, au cours de laquelle il périt glorieusement. L'artiste chargé d'exécuter l'épée fut maître Luca Cecchino, orfèvre de Sa Sainteté. Il faut lire, dans le mémoire de M. Mac Swiney, la description de la fête à laquelle donna lieu la remise de ces insignes.

En 1587 (bref du 11 avril) Sixte-Quint envoie l'épée à l'archiduc Albert. L'arme, exécutée par Ottaviano Vanni, orfèvre pontifical, coûte 150 écus; 68 écus sont consacrés à l'achat des perles destinées au béret [2].

Plus d'une fois encore l'épée et le béret intervinrent au cours des guerres de religion. En 1588, Sixte-Quint, qui attendait avec une impatience fébrile que le fameux capitaine Alexandre Farnèse, duc de Parme, eût porté le coup de grâce aux huguenots flamands, lui dépêcha, au camp de Nuis, Mgr Grimani pour lui porter l'épée et le béret. Grimani arriva le 29 juillet, deux jours avant la bataille, et voulut remettre sur-le-champ au duc les précieux insignes. Mais le destinataire les refusa, en déclarant qu'il ne les accepterait qu'après la victoire. Ainsi fut fait : le 1er août, à peine l'ennemi en déroute, l'ablégat

[1] Mac Swiney, *L'épée et le chapeau ducal*, p. 46 et suiv.

[2] Voir le très intéressant mémoire du marquis Viti Mariani, *l'Arciduca Ernesto d'Austria e la Santa Sede*, 1577-1594. Rome, 1898, p. 20 et suiv.

célébra en grande pompe la cérémonie de la remise de l'épée, dans l'église de Gnadendal, en présence du nonce Bonomo. Le duc se confessa d'abord, ainsi que plusieurs autres princes, puis il entendit dévotement la messe et reçut la communion. Après ces préliminaires, Mgr Grimani prononça le discours



Le béret ducal, vu de derrière (sacristie du Vatican).

d'usage et remit le double cadeau pontifical. L'armée entière salua l'événement par des salves d'artillerie et par des tournois [1].

Je ne poursuivrai pas mes recherches au delà du xvie siècle : pour la période qui s'étend de cette époque à nos jours on trouvera des détails très abondants dans le *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica* de Moroni. Il me suffira de constater combien la forme et les dimensions des épées d'honneur ont changé au cours des siècles : d'archaïques qu'ils étaient au

[1] Moroni, *Dizionario*, p. 51.

début, les profils devinrent souples, élégants, exubérants : l'épée envoyée au doge de Venise, en 1689, par le pape Alexandre VIII, est accostée d'anges joufflus, du caractère le plus profane. Que nous voilà loin des belliqueuses inscriptions et des non moins belliqueux emblèmes chers à un Jules II ou à un Paul III !

Un mot encore : le dernier titulaire du « stocco » fut un prince français, le duc d'Angoulême (1825), généralissime de l'armée qui venait de faire rentrer l'Espagne sous le joug de son roi. Depuis, la bénédiction de l'épée d'honneur continue à faire partie du rituel de la cour pontificale. Mgr Barbier de Montault nous apprend qu'en 1870 encore on exposait l'épée et le chapeau au palais apostolique, la vigile de Noël, et, le lendemain, dans la basilique de Saint-Pierre, tout le temps de l'office, à droite de l'autel[1]. Mais c'est là une cérémonie toute platonique et si, de nos jours, le souverain pontife dépêche quelque émissaire à un prince chrétien, c'est pour lui porter des paroles de paix et non plus pour l'exciter à la guerre en le ceignant de l'épée de Judas Machabée.

Eugène MÜNTZ

[1] *L'Année liturgique à Rome*, p. 104.





LES SALONS DE 1901

L'ARCHITECTURE

Après le tourbillonnement cosmopolite, l'épanouissement exotique, après la revue, bien plus variée dans le passé et l'archéologie que dans le déballage du moderne, des productions architecturales du monde pour la grande solennité de l'an dernier, les lecteurs de cette Revue me sauront gré d'être bref en reprenant le train-train du compte rendu du Salon architectural parisien.

Plus de japonisme, sinon dans le gentil souvenir de l'aimable petit palais construit par le jeune Petitgrand, — dont le nom ne peut s'écrire sans faire naître le souvenir regretté de son père, — où la fête des Chrysanthèmes ravit

le monde curieux des artistes et des Parisiens de goût affiné. Plus d'américanisme, de maisons à vingt étages, sinon dans les dessins de ce pavillon orné de la *Sprangled banner*, surmonté de l'aigle planant, produit d'une collaboration franco-californienne et yankee de l'Est, qui comptait orgueilleusement dans la décoration de la rive gauche de la Seine. Un exquis souvenir pourtant d'une autre parure de ce lieu de prédilection pendant l'Exposition : le pavillon royal de la Roumanie et ce restaurant, plus roumain que ne l'eût fait un aborigène, de notre savoureux confrère M. Formigé. Plus d'architecture coloniale hormis dans sa reproduction d'un *Tata du Dahomey*, par M. Siffert.

Il a fallu que M. Fournereau, continuant ses patientes et savantes résurrections des monuments kmers et cambodgiens, ne s'interrompît pas dans son labeur, suite de séjours prolongés et périlleux, pour que nous nous retrouvassions en présence de l'Asie indo-chinoise dont l'an dernier nous avait si largement donné la sensation de l'étrangeté ; il a fallu encore que M. Bernard Bezault nous transportât au Guatemala pour exercer notre sagacité sur les analogies de son *Tombeau d'un indien aztèque*, avec d'autres formules d'art disparues ; que M. Guimbard nous montrât, en une étude minutieuse et consciencieuse la *Mosquée sépulcrale de Caïdbay* (*Egypte*) et que l'inlassable M. Wable retrouvât dans ses cartons de quoi réjouir nos souvenirs lointains de l'*Entrée du Marabout de Sidi Bon Médine à Tlemcen* et de quoi faire naître des impressions délicates de l'*Entrée de la salle des Abencérages* et de la *Porte sur une Cour au Caire*, — pour que nous pussions encore pousser une petite pointe en Afrique.

M. Picq a bien voulu nous donner sa construction pour la *Bibliothèque Schœlcher*, œuvre de serrurerie jadis exposée sur l'emplacement des ruines des Tuileries, sa *Cathédrale de Fort-de-France*, ses *Eglises du François* et *Notre-Dame de la Délivrande de la Martinique* pour que nous nous retrouvions dans nos vieilles colonies.

En dehors de ces œuvres intéressantes, il n'y a qu'à nous cantonner dans notre Europe un peu étroite, mais si vieille qu'elle a toujours quelque conte bleu, quelque belle histoire à nous raconter.

C'est M. Mayeux qu'inspira la lecture de la rencontre plus ou moins problématique d'une *Grotte en Crète*, et qui s'avise de nous représenter, comme s'il la voyait de ses yeux de poète et de son sens de coloriste, la *Caverne de Minos* avec tout son attirail allégorique et archéologique infiniment docu-



H. Mayeux. — Restitution de la caverne de Minos, récemment découverte en Crète

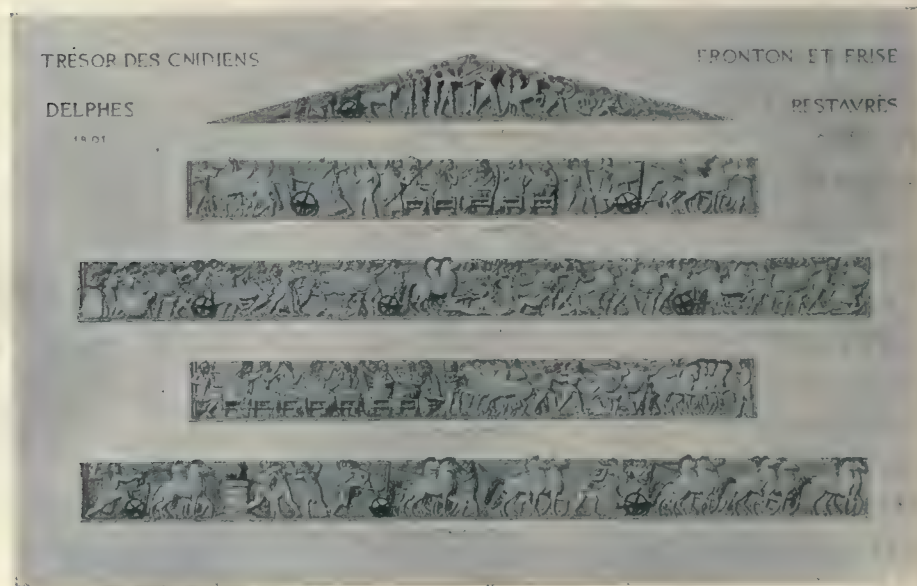
menté, mais, par-dessus tout colorée, pittoresque et digne de ses deux volumes de *Fantaisies architecturales* où s'est jouée son imagination de décorateur. C'est M. Tournaire, patient, persévérant, informé, qui groupe et conserve tous ces menus morceaux arrachés par la France au temps et à la barbarie, déblayés sous les décombres d'un village payé cher, débris non dilapidés, sauvés parce qu'ils étaient enfouis, qui nous font comprendre et imaginer ce que furent les sanctuaires de Delphes, les trésors, les ex-voto, les témoins de l'histoire intime de la Grèce. Imprégné de son art, aidant l'archéologie et soutenu par elle, collaborateur précieux d'un représentant si digne de son pays, M. Homolle, qui tient en échec la science allemande avec ses ressources financières et la libéralité américaine ne regardant à aucune dépense pour conquérir à ses jeunes Universités et à ses musées naissants des modèles et des témoins de civilisations disparues, l'ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome a soutenu dignement, en cette œuvre considérable, la réputation de loyauté, d'exactitude, d'ingéniosité qui vaut tant de célébrité à la collection unique des Restaurations... que personne ne connaît.

La France est coutumière de ces inconséquences. Elle dépense généreusement pour faciliter les œuvres de pure spéculation qui sont et ont toujours été à son honneur et... les met dans son tiroir dont elle garde soigneusement la clef, à l'étonnement de ses rivales plus avisées et plus ingénieuses en réclames: Qu'un incendie ou quelque accident toujours à craindre détruise les grands rouleaux que l'École des Beaux-Arts peut communiquer, il est vrai, au risque de grosses réparations, à tous ceux qui désirent les consulter — et voici le fruit du labeur de générations, de l'effort d'une École, des talents les plus divers, des notoriétés les plus incontestées, perdu, gâché, absolument sacrifié.

Et qu'on ne me réponde pas qu'il en est ainsi de tous les musées d'œuvres originales. D'abord il s'agit d'un musée secret, car ce n'est pas une mince affaire que d'étaler tous ces grands dessins dans lesquels il y a des chefs-d'œuvre d'exécution superposés aux chefs-d'œuvre reproduits, et peu de personnes s'y risquent. Puis, les œuvres originales des musées ont été vulgarisées par la gravure et maintenant par la photographie pour le plaisir des yeux de tout le monde et pour le plus grand avantage des études. Il est extraordinaire qu'un ministre, un directeur des Beaux-Arts, un bon fonctionnaire n'ait pas voulu attacher son nom à une publication qui aurait immédiatement

pour souscripteurs tous les musées, toutes les bibliothèques, toutes les académies et universités des deux mondes, et qui couvrirait certainement ses frais, même si on réservait quelques droits d'auteur à ces artistes dépossédés de leur œuvre — dans un intérêt général, dit-on, — l'intérêt général ayant consisté à les mettre soigneusement sous clef.

Un lecteur me pardonnera, lui, cette digression qui le chagrinera peut-être un peu ; mais la lectrice, que le titre même de cet article a dû inciter à tour-



A. Tournaire. — Trésor des Cnidiens a Delphes
frise et fronton restaurés.

ner d'un doigt impatient les feuillets où seules les images pourraient retenir un instant sa curiosité, devrait vraiment prendre la peine de chercher cet ensemble extraordinairement curieux qu'est l'envoi de M. Tournaire, seul de son espèce dans nos salles plutôt désertes.

Vous ne pourrez pas vous figurer ce qu'il représente d'heures patiemment consacrées à résoudre les petits problèmes de chaque jour posés par les fouilles qui ont dévoilé ces mystères, ni vous imaginer ce qu'il y entre de sagacité, de savoir en même temps que d'intelligence ouverte, de pratique et de connaissances techniques ; mais la multiplicité des tracés, des documents

amorcés, transformés à côté en réalités positives, vous étonnera; le rendu vous en charmera autant qu'une belle tapisserie.

Vous serez surpris des reconstitutions de délicieux motifs, aux détails plus nouveaux que le *Modern style* le plus commencement de siècle, et si purs et si délicats que ces vieilleries affinées raviraient votre goût d'élégance, et vous verrez de la noblesse partout, de la tenue, de la correction, des qualités si précieusement grecques qu'on a tant de fois voulu les associer à nos vieilles prétentions françaises bonnes à ne pas noyer dans l'ampleur des flots décoratifs qui nous submergent.

L'Antiquité a aussi tenté M. Gromort, avec ses études sur Pompéï et le Forum romain. Il y a mis cette fois tant de conscience, d'exactitude et de recherche qu'il a échappé complètement aux critiques qu'avaient fait naître précédemment certaines libertés prises avec des sujets très amples où la qualité principale est le respect absolu des œuvres incomplètes qu'on veut ressusciter.

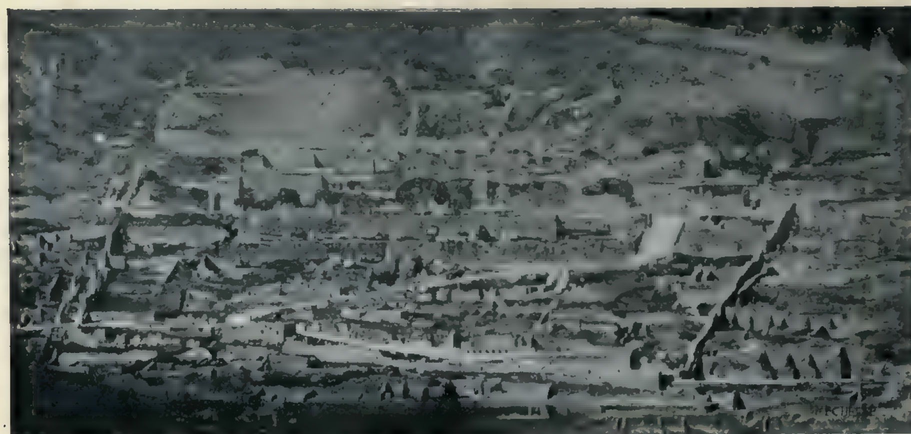
Il y a encore, pour nous rappeler ce lointain passé, force dessins pittoresques, aquarelles occasionnelles, souvenirs rapides de voyage, — trop rapides souvent — où l'habileté de la main, la justesse du coloriste soutiendraient la comparaison avec les œuvres exposées chez les professionnels de la peinture, que n'embarrassent point les nécessités de la précision qu'il y faut joindre au sentiment et sans laquelle nulle architecture ne saurait vivre — obligation qui la fait communément méconnaître et mépriser.

On doit à ces œuvres de les énumérer; elles sont l'ornement, la défense et l'excuse de nos travaux sévères; elles nous gardent quelquefois des visiteurs rebutés. MM. Bruel en Italie, Eustache à Saint-Marc, Sirot et Sortais en ce pays charmeur de Pompéï, Patouillard à la Villa Médicis, Recoura en Sicile, à Taormine, ont fêté le soleil. M. Boutron en a une série provenant d'un voyage aux Pays-Bas et en Espagne, en Italie aussi. M. Rey a gardé de Bruges une note intéressante et M. Lebret de Vézelay et d'ailleurs des études délicates; M. Toussaint a de délicieux croquis de la ville architecturale par excellence : de Nancy; M. Hista a rapporté de ses vacances des perspectives diverses, et M. Cesbron nous donne une de ses impressions conventionnelles si pleines de rêverie et d'art.

Sans sortir de Paris, M. Lepeltier, avec des sujets tout modernes, dont plusieurs garderont le souvenir des opérations de la construction des palais

de l'Exposition, nous procure des sensations analogues à celles de beaux vieux dessins de l'ancien temps où on aimait, où tout le monde aimait l'architecture de tout son cœur et croyait s'y connaître. La seconde partie de ce goût du public a persisté chez les gens de distinction ; j'ai peur que la première ne se soit atténuée.

En citer beaucoup de ces aquarelles — dont quelques-unes sont pourtant magistrales — serait infliger inutilement une sèche nomenclature à une patience que j'ai le devoir de mettre à l'épreuve en faisant connaître les gran-



A. Tournaire. — Temple d'Apollon a Delphes
état actuel.

des œuvres d'imagination étalées sur de vastes surfaces, témoignant de l'ampleur des conceptions de leurs auteurs, de l'importance de certains concours de l'Institut ou de compétitions publiques offertes à l'invention ambitieuse de nos jeunes gens.

M. Lemaresquier, en outre d'un *Etablissement thermal au bord d'un lac*, rentrée en scène d'un projet de concours de grand prix, se jette à corps perdu dans une glorification de Laure et de Pétrarque, aux dépens — je le regrette — du beau site de la fontaine de Vaucluse.

M. Auburtin, jeune, encore concurrent au prix de Rome, avait risqué avec son ami Umbdenstock de se mesurer avec le Palais des Armées de terre et de mer, et l'exécution de leur puissante et quelquefois conventionnelle fantaisie leur avait valu à chacun, ce qui n'est pas banal pour un élève, la croix de la

Légion d'honneur ; mais, adieu la Villa Médicis pour le moment. M. Auburtin a recherché ses concours académiques précédents : une *Eglise votive* dans un lieu de pèlerinage, un *Palais pour les hôtes de passage de la France*, n'ayant pas le loisir de mettre au net le grand décor de la rive gauche de la Seine.

C'est ainsi que vous pourriez contempler plusieurs compositions étranges où le symbolisme et le patriotisme se donnent carrière en des formes brutales sur un sujet de quasi actualité prévoyant une issue lointaine et hasardeuse : « un petit peuple défendant son territoire et son autonomie, vainqueur autant par sa hauteur morale que par ses aptitudes improvisées pour l'art militaire, élevant, un siècle après, un monument à sa guerre de l'Indépendance. » De jeunes enthousiastes ont répondu, je crois, de tout leur cœur, à ce concours ouvert par l'Académie des Beaux-Arts ; MM. Faure-Dujarric, Ferret et Collin, Roy et Piat, Hulot, Gougeon, — celui-ci fauché par la mort en pleine éclosion de sève de jeunesse — les autres faisant connaître autant de noms à conserver dans le souvenir pour des succès de demain, non plus sur des rêves glorieux, mais sur des réalités moins ambitieuses.

Vous verrez encore, parmi des praticiens pratiquants, des songeurs, habitués aux succès d'ordre pittoresque et poétique, rêvant que notre Paris puisse devenir encore plus beau, plus noble, plus séduisant, encore plus aimé, et procédant comme M. Henry par une addition — assurément bien présentée si elle n'est désirable — à la place de la Concorde, comme M. Hannotin par l'établissement de tout un quartier, pourvu même de monuments, sur l'emplacement laissé vacant par l'évacuation des constructions du Champ-de-Mars ; d'autres, M. Paquet plaçant dans la cité idéale une *Ecole d'arts décoratifs*, M. Dervaux, une *Maison commune* dans un faubourg travailleur et M. Dehaudt dans une ville vivante et active entre toutes : Lille, un *Conservatoire de musique* et une *Ecole des beaux-arts*.

Il n'y a d'ailleurs pas à ce Salon de la Société des artistes que des rêveurs obstinés tentant de séduire les visiteurs du rez-de-chaussée. M. Louvet veut que le jury s'exprime sur son compte, en reproduisant la partie du grand palais où il avait pu intercaler — entre ses imposants confrères : MM. Deglane et Thomas — ce qui avait été emprunté à son esquisse du concours, cet espace formant perspective par le travers de la grande nef où il a logé le multiple escalier, compliqué à souhait, comme une œuvre de jeunesse qui veut faire montre de sa virtuosité et de son abondance ; il y a MM. Closson

et Tavernier, Dézermaux et Mallet, qu'un jury spécial a distingués dans le concours de *Caserne des pompiers à Ménilmontant;* M. Bouwens van der Boyen fils et son charmant *Hôtel de la rue de Lota;* M. Hermant, qui poursuit les grandes installations de son immense *Caserne des Célestins*, et du même coup, comme témoignage de la variété de ses aptitudes, demande notre avis sur la construction si intéressante qui fait l'angle de la place de la Bourse et de la rue Réaumur; et encore M. Le Grand qui inaugura l'an dernier



A. Tournaire. — Temple d'Apollon a Delphes
projet de restauration.

l'*Hôtel de ville de Versailles;* M. Perronne, auteur d'un pavillon de chirurgie à l'asile clinique; M. Ridel, qui nous fait juge de son goût dans les belles grilles dont il a précédé son *Musée de Laval.*

Il y a encore tous ceux qui profitèrent de cette occasion devenue si rare de se risquer à une église — avec le concours de celle de Saint-Joseph à Grenoble et tentèrent de sortir de l'archéologie, de la plus mauvaise archéologie, en essayant de produire une œuvre d'architecture chrétienne, d'architecture catholique, marquant en ce xxe siècle la persistance de la foi et du culte sans l'accrocher honteusement à des formules toutes faites, mal copiées ou mal interprétées.

Un jeune artiste vainqueur en cette épreuve, M. Postel-Vinay, qui n'a laissé qu'une carte au Salon, va se mesurer, récemment sorti de l'Ecole, avec ce

problème où nous lui souhaitons bonne chance. Un succès de ce genre serait une belle et bonne première assise pour une réputation.

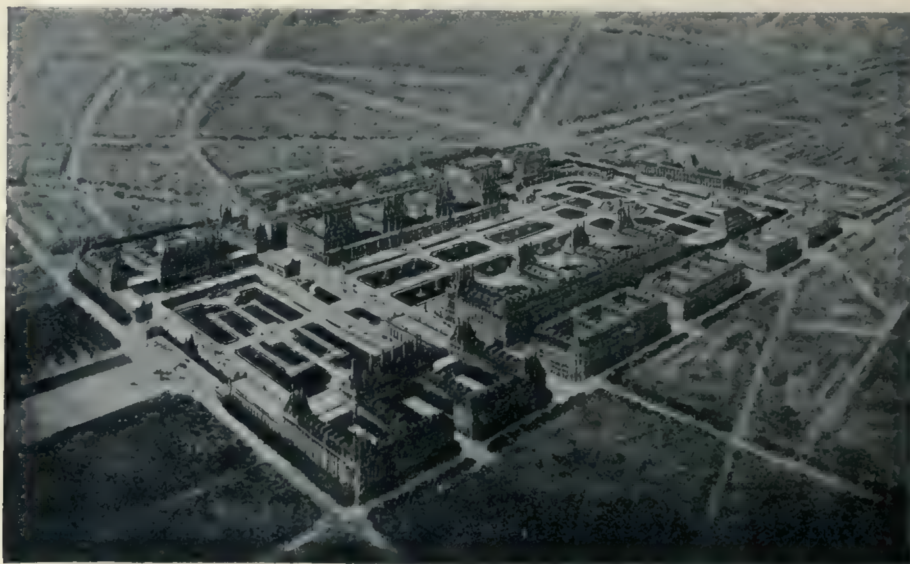
Les projets destinés à l'exécution sont ceux qui doivent nous arrêter entre tous puisqu'ils sont les jalons de notre production nationale. Aussi avons-nous retenu les dessins brillamment présentés de la *Maison de famille* et du *Cercle français à Madrid* par M. Bellot ; mais pourquoi une inspiration arabe pour faire penser à la France, à moins qu'après le dernier des Abencérages, un Algérien, des nôtres, ne soit censé pousser un retour offensif au cœur de l'Espagne ?

Pontivy, Evreux veulent des théâtres. Nous avons les échos courants des épreuves par lesquelles elles font passer les artistes concurrents. Ne les plaignons pas trop ; la dernière est arrivée jusqu'à la couverture de son édifice, objet de tant de controverses et d'élections municipales. M. Gosset, qui avait risqué en l'épreuve de Grenoble, citée plus haut, ses théories sur le renouvellement de l'architecture chrétienne, présentant ici un théâtre populaire pour une ville sans doute imaginaire, son nom nous sert de transition pour toutes les compositions sans destination autre que celle du choix de leurs auteurs, telles ces conceptions que la libéralité des Chenavard a facilitées à nos jeunes gens, telles ces thèses si souvent brillantes qu'ils soutiennent pour leur sortie de l'Ecole en vue de l'obtention du diplôme.

Pour les premiers, M. Bois veut nous doter d'une *Ecole d'application de l'artillerie et du génie*, M. Despeyroux d'un *Musée militaire ;* quelques-uns des poursuivants du brevet, consécration de longues années d'études, s'acharnent à donner une valeur pratique à leur choix, témoin M. Brunel qui prend les débris d'une *Vieille église du Cantal* et en fait une œuvre rajeunie fort intéressante ; d'autres, comme M. Chabaut, avec l'*Hôtellerie du Soleil d'Or*, M. Taillens, avec une *Auberge pour cyclistes et automobilistes*, ressuscitent en les modernisant les bons logis de passage de nos pères, pendant que de certains, modernistes simplement, exposent, comme M. Bureau un *Lawn-tennis club*, M. Péan et M. François de luxueux *Rendez-vous de chasse*, M. Lefol un *Atelier pour un peintre décorateur de théâtre*, M. Robilliard et M. Sainte-Marie Perrin des *Maisons de campagne* dont la dernière aurait grande chance de se construire dans le Forez pour lequel elle a été prévue ; M. Sébille, lui, met un grand *Musée des Médailles et des inscriptions lapidaires* au fond d'un jardin public.

L'impression moyenne commune à tous les Salons n'aurait pas été fournie complète s'il y manquait la reconstitution de ces morceaux du passé auxquels notre vieille Patrie ne peut se désintéresser et qui porte l'étiquette de Monuments historiques.

On s'était empressé de les montrer en leur synthèse au monde spécial l'an dernier ; il est de leurs fervents qui, trouvant ce public trop mêlé, ont



F. Hannoin. — Projet de création d'un quartier sur l'emplacement du Champ-de-Mars (à droite et à gauche, en face de l'école militaire, et formant exèdres, se trouveraient le musée de la marine et le musée de l'armée).

attendu cette année pour montrer plus paisiblement ce qu'ils ajoutent à ce trésor pourvu pour une publication — malheureusement bien petite d'échelle — et plus heureux que les grandes Restaurations auxquelles nous avons fait allusion précédemment, d'un éditeur, d'un organisateur et de souscripteurs.

Laissant de côté les reproductions picturales et pittoresques pour ne garder que les relevés et les restitutions dont l'importance mérite d'être signalée, nous noterons pour finir et en demandant qu'il nous soit pardonné en ce coup d'œil rapide et cette place mesurée d'avoir laissé passer des œuvres méritoires :

Le *Château de Brissac*, par M. Bariller ; un bon morceau de l'*Hôtel Lauzun*,

par M. Bechmann; *L'Eglise de Maillezais*, par M. Deverin ; la suite des études sur l'*Abbaye de Longpont*, par M. Ernest ; *La Caisse d'Epargne d'Aurillac*, par M. Grandin; *L'Hôtel d'Assézat à Toulouse*, par M. Laforc ; *L'ancien Hôtel-Dieu de Compiègne*, par M. Lesquendier ; la *Verrière de Sainte-Barbe*, de M. Ottin ; d'autres *Vitraux* de M. Polart.

Et j'ajouterai un etc. final, car mes lecteurs infortunés demandent grâce et il faudrait pourtant parler quelque peu de l'Exposition voisine, de la Société nationale, dont la toute petite quantité ne saurait pourtant suffire par la qualité à donner l'illusion de la valeur. MM. Selmersheim père et fils nous présentent des meubles cherchés : je suis bien de ceux qui voient de l'architecture partout : dans la structure et dans le costume ; mais il y a une classe spéciale de l'art décoratif dont il vous sera sans doute parlé avec une haute compétence et c'est vraiment là qu'il siéra de risquer des appréciations et des comparaisons, les seuls architectes qui exposent ici de l'architecture étant M. Plumet avec un hôtel trop connu sur l'avenue du Bois de Boulogne pour que je le décrive, M. Benouville dont l'architecture logicienne se double de la sûreté du goût, avec quelques autres dont les œuvres sont de modeste importance ou, comme les *Temples des religions futures* de M. Garas et les *Essais de transposition architecturale* de la Tétralogie wagnérienne et de la Damnation de Faust, tellement au-dessus de la compréhension théologique et de la compétence musicale du signataire de cet article qu'il n'oserait y aventurer un doigt hasardeux.

J.-L. PASCAL.



UNE MANIÈRE NOUVELLE
D'ÉCLAIRER LES TABLEAUX[1]

Monsieur le Directeur,

Les artistes, depuis Léonard de Vinci, ont senti, plus encore que le public, l'importance de l'éclairement des tableaux. Nos contemporains se souviennent encore de ce que les combinaisons de M. Sedelmeyer, dans sa salle d'exposition, en 1881, ajoutèrent à l'expression de la belle œuvre de de Munckacsy, le *Christ devant Pilate*. M. Sedelmeyer était parvenu à faire parler aux yeux avec sa pleine éloquence, le tableau du maître.

Pour les peintures murales, la question d'éclairement se résout d'elle-même, elle ne se pose pas. Exécutées sous un jour déterminé à l'avance, elles dictent en quelque sorte à l'artiste, s'il est pénétré de sa fonction spéciale de décorateur, la quantité et la qualité de lumière qu'il doit répandre sur la surface peinte. Meissonier disait avec raison des peintures murales du Panthéon : « Il n'y a que Puvis de Chavannes qui se tient ; pour les autres, il faudrait dorer le monument. » C'est que Puvis avait, en effet, au plus haut degré, la conscience et le génie du décorateur.

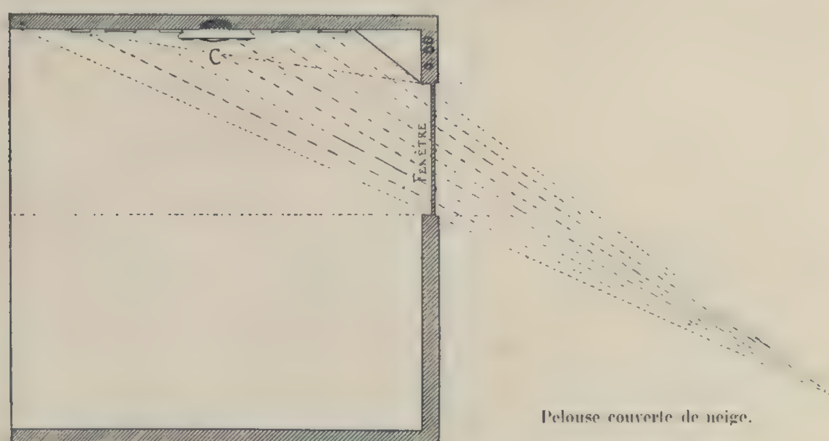
L'éclairement par en haut, mitigé au moyen de vitrages dépolis, combiné avec un léger éclairement latéral, est d'usage habituel dans les musées de l'Europe et du monde. « L'éclairement par en bas, au contraire, serait en général peu favorable, dit M. Helmoltz dans son traité sur *L'optique et la peinture*, parce qu'il n'est pas habituel dans la réalité. » La suite va faire voir que

[1] Député de l'Aude à l'Assemblée nationale de 1871, M. Jules Buisson se rendit célèbre par la merveilleuse suite de portraits de ses collègues, que publia la maison Braun sous le titre de *Musée des souverains*. Nos lecteurs nous sauront gré d'avoir mis sous leurs yeux la curieuse lettre que nous a fait l'honneur de nous adresser l'artiste écrivain dont les jugements furent si hautement appréciés par des hommes qui s'appelaient le duc d'Aumale, le marquis de Chennevières, Puvis de Chavannes.

cette observation est cavalière et que l'on peut très bien utiliser la lumière venant d'en bas, combinée avec une lumière latérale très vive, pour donner aux tableaux leur plus grand effet.

On fait un usage constant, dans les théâtres, de cette lumière arrivant d'en bas par réflexion. On utilise les feux de la rampe pour supprimer ou atténuer les trous que les projections éclatantes de la salle et du lustre creusent sous l'arcade sourcilière et sous le nez des personnages en scène. Mais la rampe est trop près des acteurs, et les actrices, en particulier, seraient de l'avis du docte professeur de Berlin ; elles trouveraient la lumière d'en bas très défavorable, surtout quand les jeux de scène les rapprochent des spectateurs.

J'ai été amené très simplement à constater que, si à une franche et vive lumière venant de côté, s'ajoute par reflet une autre vive lumière venant d'en bas par une surface plane située à portée de la base latérale d'éclairement, le résultat obtenu est très supérieur aux divers modes employés jusqu'ici. Depuis quarante années, chaque fois que la neige a couvert la pelouse de mon jardin, j'ai assisté à l'étonnant spectacle de voir mes tableaux illuminés par des reflets, dans les conditions suivantes :



Pelouse couverte de neige.

Mon atelier est au premier étage, à l'exposition du nord. Il a 3m,50 de hauteur. Il est éclairé par une fenêtre ou baie occupant toute cette hauteur ; il n'y a que quatre vitres pour cette élévation de 3m,50. La fenêtre est située à 0m,80 de l'angle du mur qui va du nord au sud ; sur ce mur, sont fixés des

tableaux, des études de petite dimension, des copies de maîtres. Nul obstacle à la lumière qui vient du parc, en face de la fenêtre.

L'atelier est d'ailleurs situé sur un rez-de-chaussée de pareille élévation; le peu de hauteur est une des conditions indispensables de l'éclairement par en bas, si l'on veut utiliser le plus possible la surface d'exposition. La cheminée de ma pièce n'a qu'un mètre de hauteur. Les études placées sur cette cimaise naturelle, exécutées en 1845 au musée de Madrid, en 1860 au musée de Toulouse, ont repris sous mes yeux, par la neige de cet hiver, la moiteur de l'exécution.

La durée du phénomène ayant donné cette fois tout l'éclat de la démonstration à la supériorité de l'éclairement par en bas, combiné avec un vif éclairement latéral, je crois devoir, dans l'intérêt de l'art, ne pas garder plus longtemps le silence sur une expérience absolument due à un hasard heureux. La question me paraît se poser naturellement, de savoir comment, dans des conditions analogues, on pourrait remplacer la neige pour éclairer les tableaux à la fois par côté et par en bas. Comme on ne peut requérir à volonté la neige, la pensée m'est venue d'abord que par l'établissement de larges trottoirs, dallés en marbre micacé, qui ressemble le plus à la neige, on remplacerait cet éclatant réflecteur. Le tout serait de les placer à peu de distance du mur des galeries, de façon à embrasser tout le champ de réflexion de la baie d'éclairement. Un musée deviendrait donc une longue bâtisse, éclairée par des fenêtres à la seule exposition du nord. Des cloisons successives y placeraient les tableaux dans les conditions d'éclairement que je viens de décrire. Il n'y aurait dans chaque salle qu'une surface d'exposition utilisée, les connaisseurs ne s'en plaindraient pas. Nos savants et nos architectes trouveront bien un réflecteur équivalant à la clarté de la neige. Ne serait-il pas à souhaiter, monsieur le Directeur, que cette communication, faite à un recueil qui jouit de l'autorité de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, inspirât à un riche amateur l'idée de se donner la joie de voir ses tableaux parés de ce que je ne crains pas d'appeler une lumière nouvelle ?

Jules BUISSON.



LA VIERGE ET L'ENFANT, école florentine XVe siècle.

LE LEGS

DE LA BARONNE NATHANIEL DE ROTHSCHILD

AU MUSÉE DU LOUVRE



Le *Bulletin de l'art ancien et moderne* [1] a déjà annoncé le legs important dont Mme la baronne Nathaniel de Rothschild avait fait généreusement bénéficier le Louvre. Aujourd'hui que le public a été admis à voir tous les tableaux et aquarelles dont il se compose, on peut avec plus de détail revenir sur cet heureux événement : on y trouvera la double satisfaction de rendre hommage tout d'abord à la mémoire de cette bienfaitrice éclairée et aussi de constater combien, d'un seul coup, nos collections publiques se sont accrues.

Ce legs comprenait, peut-être s'en souvient-on encore, des tableaux italiens des xve et xvie siècles, une très belle figure de Greuze, *La Laitière*, et vingt aquarelles remarquables de Jules Jacquemart : ne peut-on pas, dès l'abord, admirer l'éclectisme éclairé de cette dame artiste pour le choix judicieux et varié des œuvres dont elle a voulu enrichir notre grand musée national ?

On sait combien sont recherchées aujourd'hui et quels gros prix atteignent dans les ventes les productions précieuses et rares des peintres de la Renaissance italienne ; le Louvre ne trouve pas souvent l'occasion d'acquérir des tableaux de cette époque. Aussi faut-il considérer comme une particulière bonne fortune, pour le musée, l'entrée d'un seul coup de quatorze peintures de ce temps. Non pas que toutes soient des œuvres de premier ordre, mais

[1] N° 27, 19 août 1899 et n° 31, 14 octobre 1899.

l'ensemble constitue un enrichissement notable des séries italiennes du Louvre insuffisamment développées à leur origine.

Le plus ancien tableau est un petit volet de triptyque, à fond d'or, représentant la Résurrection, attribué à Fra Angelico.



Sainte Apolline, école de Ferrare, xve siècle.



Saint Georges, école de Ferrare, xve siècle.

La disposition de la scène est très simple. Le Christ, vêtu d'une large robe blanche, s'élève au-dessus d'un tombeau, en forme de sarcophage, autour duquel sont couchés les gardiens. Les colorations vives et gaies des vêtements des soldats donnent un aspect séduisant et charmant à cette œuvre délicate.

Tous les autres tableaux italiens de la collection sont postérieurs à la révolution artistique accomplie à Florence par Fra Filippo Lippi. Un petit panneau, fragment de Cassoue, nous montrant Esther devant Assuérus, porte



Mainardi. — La Vierge et l'Enfant

manifestement la marque de son influence, on peut le classer parmi les ouvrages généralement attribués à Filippino Lippi, dont le musée de Chantilly possède un magnifique exemplaire, représentant également des épisodes de la vie d'Esther. Le panneau du Louvre a malheureusement beaucoup souffert et subi des restaurations qui ont compromis la fraîcheur des colorations originales, parfois même altéré le dessin de certaines figures. Par contre, une Vierge portant sur ses genoux l'Enfant Jésus est d'une conservation parfaite. C'est une œuvre importante du séduisant Mainardi, dont le musée exposait déjà une délicieuse madone adorée par des anges ; le Louvre possède ainsi, par un heureux hasard, deux peintures caractéristiques de ce disciple peu fécond de Ghirlandajo qui sut joindre sa grâce personnelle à la force expressive, aux colorations robustes de son maître, sans tomber dans le maniérisme ni la formule. Dans ce nouveau tableau, la Vierge, drapée dans son manteau bleu foncé retenu sur la poitrine par une agrafe ornée de perles, est assise dans son oratoire ouvert à gauche sur la campagne par des baies cintrées soutenues par des colonnes de marbre ; à droite, sur une étagère, sont placés quelques livres et des papiers. La physionomie de la Vierge est sereine, un imperceptible sourire manifeste sa joie intime.

Une autre madone, de dimension sensiblement égale, a été peinte sous l'influence de Botticelli, c'est l'œuvre d'un de ses contemporains, peut-être de cet énigmatique Raphaelle del Caponibus[1], qui chercha à s'assimiler sa manière, sans toujours atteindre à sa pureté dans le dessin, à sa fermeté dans le modelé. Le charme du maître subsiste ici dans les figures d'anges placés au second plan, dans la coloration claire et douce de l'ensemble où, dans une harmonie grise, les bleus clairs et les rouges chantent gaiement.

Une troisième madone[2] ne manquera pas de servir d'argument dans la discussion non terminée encore et dont quelques échos ont retenti ici[3], au sujet de l'attribution à Piero della Francesca de la Vierge avec l'Enfant Jésus provenant de la galerie de M. le duc de la Trémoïlle récemment entrée au Louvre. La Vierge de face, à mi-corps, porte sur le bras gauche l'Enfant nu

[1] M. Richtenberger à qui nous devons cette intéressante attribution, possède une œuvre importante de ce peintre. Au musée de Marseille se trouve une madone provenant de la collection Campana, répétition avec quelques variantes de la nouvelle Vierge du Louvre.

[2] Provenant de la galerie de lord Northwick.

[3] Voir la *Revue* du 10 février 1900. *La Vierge et l'Enfant de Piero della Francesca au musée du Louvre*, par M. Georges Lafenestre, t. VII, p. 81.

tenant à la main un chardonneret. Il semble bien évident que c'est l'œuvre d'un élève de Domenico Veneziano, et l'on songerait volontiers à Baldovinetti, si le dessin était plus serré, la couleur plus brillante. Cette peinture est néanmoins un spécimen précieux et caractéristique sorti d'un atelier actif et original qui n'était pas, jusqu'à ces dernières années, représenté au Louvre. Sans nous arrêter à quelques œuvres florentines moins importantes, parmi lesquelles il nous faut signaler cependant le beau portrait du médecin des Médicis, Angelo Fausti, attribué à tort à Andrea del Sarto, œuvre sévère et fière d'un peintre scrupuleux et précis, abordons l'examen des tableaux ferrarais et vénitiens de la collection.

Nous voulons citer tout d'abord deux petits panneaux provenant de la galerie de lord Northwick où ils portaient indûment le nom de Mantegna. Ils représentent, debout dans deux niches, saint Georges et sainte Apolline ; ce sont deux peintures délicates et charmantes, d'une conservation parfaite, de l'école de Ferrare au xve siècle. On y retrouve l'art de ces bizarres et sympathiques artistes qui, autour de Francesco Cossa et de Cosimo Tura, ont entrepris la décoration élégante et brillante, amusante et variée du palais Schifanoja. A vrai dire, on ne peut voir, dans ces deux nouveaux panneaux, des œuvres certaines ni de Cosimo Tura, ni de Francesco Cossa. Ce n'en sont pas moins de précieuses et rares productions de cette école où sous une âpreté apparente se manifestaient une élégance et une distinction très aristocratiques.

Un petit tableau représentant la Vierge et l'Enfant Jésus adorés par des anges est d'un caractère encore plus sauvage et rude. Les physionomies souriantes et enjouées des personnages sont accentuées presque jusqu'à l'exagération et la caricature. On sait, du reste, combien Carlo Crivelli, à qui on attribue cette peinture, aimait, à la fin de sa vie, à forcer l'expression de ses figures. La coloration dans des tons clairs, gris et jaunes, est harmonieuse et douce. Le paysage du fond, étendu, parsemé de petits arbres, est loin d'être sans charme, et cette œuvre vient utilement augmenter le nombre des tableaux des primitifs vénitiens bien rares au Louvre. Deux peintures de la même école, dans la collection Rothschild, datent de la période moins heureuse qui suivit le merveilleux épanouissement du début du xvie siècle. L'une est sortie de l'atelier inégal et fécond de Bonifacio Véronèse. La Vierge et l'Enfant y sont représentés entourés de saints, c'est une *Santa conversatione* comme les peintres des lagunes en ont produit des milliers. Un souvenir de Titien et de



Greuze pinx

Héliog. Braun Clément & Cie

LA LAITIÈRE

(Musée du Louvre)

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. L. Fort

Palma y subsiste encore, mais très affaibli, très lointain déjà. L'autre toile nous montre la Vierge glorieuse entourée de chérubins ; c'est, à n'en pas douter, un fragment de décoration d'autel, écho trop discret des magnifiques compositions de Tintoret, n'ayant plus les belles audaces, les téméraires hardiesses du maître de San Rocco.

Cet ensemble de tableaux italiens, bien que n'étant pas exclusivement formé d'œuvres de premier rang, vient utilement enrichir les séries pauvres du musée du Louvre, et fort à propos combler des lacunes qu'il devenait, avec le surenchérissement formidable des œuvres d'art anciennes, de plus en plus difficile de faire disparaître.

Ce legs pourtant aurait pu paraître d'importance secondaire, s'il n'avait été formé que de ces peintures de la Renaissance ; nombreuses en France sont encore les personnes réprouvant l'entrée dans un grand musée d'œuvres de série ; heureusement pour le Louvre, Mme Nathaniel de Rothschild lui avait destiné, en outre, une toile de Greuze. Cette peinture connue et gravée sous le nom de *La Laitière*[1], représente une jolie fille, rêveuse, laitière par occasion, habillée pour figurer dans un bal galant de village ou un ballet d'opéra-comique. C'est une de ces figures dont Th. Gautier disait joliment : « Greuze, quand il peint une Innocence, a toujours soin d'entr'ouvrir la gaze et de laisser apercevoir une rondeur de gorge naissante, il met dans les yeux une flamme lustrée et sur les lèvres un sourire humide qui donne à penser que l'Innocence deviendrait aisément la Volupté. »

Selon la volonté même de la donatrice, cette peinture est placée non loin de *La Cruche cassée*, avec laquelle elle rivalise déjà de popularité auprès du public et de faveur auprès des copistes. Bien que conçues de la même façon, bien qu'exprimant avec des attributs différents la même pensée, ces deux figures ont été peintes à deux époques différentes de la vie de Greuze. *La Cruche cassée* fut acquise par Louis XVI en 1785 à la vente du marquis de Verri. *La Laitière*, dont on ne connaît pas exactement la date, est très probablement postérieure à 1789. L'exécution de la première est plus enveloppée, l'harmonie s'y maintient dans les tons gris, égayés par endroits de la fraîcheur des carnations et des fleurs tenues dans le tablier de la fillette. La facture de la laitière est plus large, avec de beaux empâtements dans les

[1] Le musée de l'Albertine à Vienne possède une très belle étude de la tête de la Laitière, à la sanguine.

blancs de la chemise et du tablier. La coloration est plus brillante, avec le ton rouge du corsage et l'éclat des cruches de cuivre : aussi l'entrée au Louvre de cette belle figure constitue-t-elle, non un double emploi, mais un enrichissement notable des galeries françaises du XVIIIe siècle où Greuze était déjà très brillamment représenté, où il l'est désormais mieux que nulle part ailleurs.

Les vingt aquarelles de Jacquemart que, dans son éclectisme éclairé et sa délicate reconnaissance d'artiste, Mme la baronne Nathaniel de Rothschild a jointes aux œuvres précédentes dans son beau legs au musée du Louvre,



Jules JACQUEMART. — ENTRÉE DE MENTON, aquarelle.

n'en constituent peut-être pas la partie la moins originale ni la moins précieuse. Aujourd'hui où les créations glorieuses des maîtres modernes sont si recherchées par les amateurs que le Louvre doit se résigner souvent à assister impuissant à leur dispersion et à leur exode vers des pays plus riches, des galeries mieux dotées, c'est une particulière bonne fortune que l'entrée en bloc dans nos musées nationaux de tant d'aquarelles remarquables. Jules Jacquemart n'y était représenté jusqu'ici, comme artiste, que par un dessin et deux aquarelles, *Vues de Paris prises des fenêtres du Louvre*, données par M. Barbet de Jouy, et, comme collectionneur par la curieuse série de chaussures de toutes les formes et de toutes les époques, qu'il légua au musée de Cluny.

Les aquarelles dont le Louvre vient d'hériter représentent Jacquemart sous ses différents aspects et peuvent donner une idée très juste de sa prodigieuse habileté d'exécutant. En dehors de l'eau-forte, il est resté toujours fidèle à la peinture à l'eau dont il demeurera pour notre époque le maître incontesté. Avec des moyens aussi simples, il représentait aisément les effets de lumière les plus variés, les plus éclatants comme les plus ternes, les plus colorés comme les plus gris, des côtes méditerranéennes où il vécut de longs mois et dont il a exprimé en d'admirables œuvres les aspects changeants.



Jules Jacquemart. — Fête foraine, aquarelle.

Les paysages de ce genre, que renferme la collection de M[me] de Rothschild, nous permettent de parcourir ce beau pays comme en une longue et douce promenade, sous la conduite d'un excellent guide. Nous verrons des collines rosées, où le soleil met dans les ombres des reflets d'améthystes, descendant en pente douce vers la mer foncée, des maisons blanches, aux toits plats, une route poudreuse, quelques arbres rares serrés entre la mer et la montagne. Dans ce miroitement de soleil, deux ou trois villageois errant sur la grande route égaient le paysage de l'éclat imprévu de leurs vêtements criards. Ailleurs, nous avons gravi les premiers contreforts de ces collines, nous nous trouvons au milieu de rochers entre lesquels poussent péniblement des arbustes bas et tordus ; la mer s'étend au loin, plus limpide et plus

claire ; nous ne sommes pas éloignés de l'Italie, deux paysannes qui passent, leurs corbeilles sur la tête, ont le costume traditionnel en usage de l'autre côté des Alpes. Puis s'enfonçant davantage dans les montagnes, perdant de vue la mer, plusieurs aquarelles magnifiques nous montrent les torrents bouillonnant parmi les roches, au bas des collines. Ailleurs, les rivières se répandent en nappes unies et claires, baignant le pied des saules et des peupliers, ici nous



Jules Jacquemart. — Paysanne, aquarelle.

sommes au milieu de jeunes taillis, là nous suivons une route fraîche, légèrement ombragée au fond d'une vallée. Trois paysans, sous un soleil ardent travaillent sans répit une terre grasse et noire. Un vieillard, à qui l'âge donne droit au repos, se tient debout sur la porte d'une ferme pittoresquement perdue dans la verdure. Parfois le sujet est de peu d'importance : un âne, porteur de paniers, arrêté près d'un mur implacablement blanc ; mais l'effet est si bien observé, si justement rendu, que cela nous donne une forte impression de soleil éclatant, on ne se croirait plus seulement sur une côte française, mais plutôt dans quelque village oriental. Enfin, nous arrivons



Jules Jacquemart. — Femme de la vallée du Rhône, aquarelle.

à la ville, à Menton, voici le pont qui en marque l'entrée, et la route poudreuse ombragée de vieux arbres, animée par une foule affairée. Cette aquarelle est merveilleuse d'exécution et d'une coloration brillante et lumineuse ; pour ces deux qualités, familières à Jacquemart, mais exceptionnellement développées ici, elle n'est égalée que par une autre peinture de la collection Rothschild représentant, sur la place d'une petite ville, une fête foraine. Une foule s'y presse, noyant les baraques de son flot bariolé, l'ensemble est baigné d'une lumière claire et dorée. Au loin se dressent les derniers escarpements des Alpes ; l'exécution est large, vive, souple, exempte de tout souci du détail petit : alors que l'on ne voit de près que des taches confuses, tout reprend sa place et sa valeur à distance, dans cette foule grouillante qu'on croirait voir remuer.

En même temps que cette magnifique série de paysages, trois aquarelles de Jacquemart, d'un genre plus rare, sont entrées au Louvre. Deux représentent des figures de femmes, la première est une paysanne donnant le sein à son enfant assis sur ses genoux, simplement vêtue d'une robe bleue, le regard de ses beaux yeux noirs est candide et franc. L'autre, presque une dame, est d'une condition sociale plus élevée, elle porte le costume encore en usage dans certaines contrées de la vallée du Rhône ; elle se trouve dans un intérieur luxueux. Des objets d'art l'entourent, traités avec une précision et une sûreté qui rappellent l'art de certains peintres belges, les Leys, les de Braekeleaer, les Stevens. Cette magnifique aquarelle, peut-être unique dans l'œuvre de Jacquemart, est un véritable tableau de genre intime et brillant tout à la fois. D'une exécution aussi souple et aussi ferme est l'étonnante étude de canard mort, pendu par le bec, qui nous reste à examiner. Il nous semble impossible d'aller plus loin dans la précision du dessin et la perfection du rendu, le plumage duveteux et velouté est reproduit avec une surprenante habileté, exempte de toute sécheresse, de toute minutie. On doit songer devant ce chef-d'œuvre aux meilleurs dessins des animaliers de la Renaissance ou du Japon, à Pisanello ou à Hokousaï, auxquels il ne le cède ni pour la sûreté ni pour la beauté de l'exécution.

Par l'étude que nous venons d'en faire, on voit quelle est l'importance de la collection précieuse dont Mme la baronne de Rothschild a voulu enrichir le Louvre. Nous serions incomplet cependant, si nous ne signalions pas en terminant un nouveau don : le musée en bénéficiait au moment même où nous

écrivions ces lignes. Mme de Rothschild en aura été, après sa mort, l'inspiratrice involontaire : Mme Masson, née Jacquemart, sœur du grand artiste dont nous vantions plus haut le talent, dans la noble pensée d'honorer la mémoire de son frère en augmentant le nombre des œuvres qui le représentent au Louvre, vient de faire don de deux aquarelles qui complètent ainsi la série déjà riche, que nous venons d'examiner. L'une, représentant un courli pendu par une patte, est destinée à servir de pendant au canard mort; après ce que nous avons dit de celui-ci, il nous suffira d'ajouter que l'autre ne lui est pas inférieur; la seconde aquarelle est le portrait de Jacquemart par lui-même, il est inutile d'insister sur l'intérêt considérable qu'il y avait à pouvoir montrer ainsi le maître au milieu de ses œuvres puissantes, hier encore absent du Louvre, aujourd'hui y occupant une place importante et légitime. Nous avons à adresser un hommage de reconnaissance à la mémoire de Mme de Rothschild en constatant un événement si heureux et à exprimer aussi notre gratitude à Mme Masson qui s'est si vite empressée d'imiter cet exemple en consentant à se priver au profit du Louvre de ces deux œuvres précieuses et chéries. Ainsi une généreuse action demeure rarement isolée : le bien, lui aussi, est contagieux!

JEAN GUIFFREY.



LES FRESQUES DE TIEPOLO

A LA VILLA SODERINI



OMBIEN, parmi les *Tiepolisants*, — je parle de ceux, bien entendu, qui sont allés en Vénétie — connaissent les Tiepolo *fuori di Venezia?* Non pas les fresques de Nervesa qui font l'objet de cette étude, mettons-les à part, mais celles plus connues des villas de Zianigo, de Mira, du palais de Stra; les tableaux saints de Mirano, d'Udine, l'admirable *pala* d'autel d'Este et autres, sans compter tout ce qui est en dehors du rayon vénitien? Fort peu, soyez-en persuadés; ce qui ne les gêne guère, car même à Venise ils n'en ont pas vu la moitié. Et pourtant ce Tiepolo *fuori di Venezia* est d'un intérêt absolument exceptionnel.

Il va sans dire précisément que les fresques de Nervesa, si voisines de la lagune, sont des moins connues. Elles constituent cependant un ensemble assez rare dans l'œuvre du maître.

Tiepolo, en effet, eut constamment recours à l'allégorie, surtout quand il eut à décorer le palais ou la demeure campagnarde de quelque grand et riche seigneur. Partout même il la mania, avec une fantaisie, une variété et des ressources de talent incomparables. Mais ici, à Nervesa, le *Chiepoletto* s'est montré peintre d'histoire, ce qu'il n'a fait que fort rarement; à Würzburg, par exemple, et aussi en cette charmante villa de Mira, où Henri III s'était arrêté, pour rappeler son passage, encore que ce soit avec quelque fantaisiste désinvolture de conception[1].

Il est à supposer que les sujets dont il décora les parois de la grande salle de la villa Soderini à Nervesa lui furent sinon imposés, du moins demandés. Ces Soderini appartenaient à une très noble famille florentine dont une branche vint s'établir à Venise, à la suite d'une guerre civile, dans la personne de Nicolo Lorenzo. Sans entrer dans les détails relatifs à cette illustre famille, il faut mentionner, d'après Cuccianiga[2], qu'*à l'endroit où se trouvait la retraite du poète Gerolamo Bologni, à Nervesa, un Soderini fit construire au XVIII*e *siècle un palais. Pour*

[1] Ces dernières fresques sont aujourd'hui à Paris en la possession de Mme Edouard André.

[2] *Ricordo della provincia di Treviso*, 1874, p. 330 et 331 (Je laisse à l'auteur la responsabilité de ces noms de peintres, faisant observer seulement que Fumiani était du XVIIe siècle et déjà disparu en 1710).

embellir cette nouvelle demeure on appela les meilleurs artistes de l'époque dans la décoration : Tiepolo, Battaglioli, Zugno, Fumiani et Canal.



Cliché C. Naya.

Entrée a Florence du Gonfalonier Sodergini.

Nous ne nous laisserons pas entraîner par les souvenirs et les évocations qui vous sollicitent lorsqu'on se rend à ce bourg de Nervesa, situé près des bords de la large Piave, non loin de Conegliano, dans cette contrée si calme et ample



Cliché C. Naya.

Nicolas Soderini siégeant au milieu du Sénat.

de lignes, faisant tableau, où semblent subsister encore des reflets de l'épopée victorieuse du général Bonaparte.

D'après mes propres et récentes recherches, c'est entre 1725 au plus tôt et 1730

au plus tard qu'il faut placer la date à laquelle Tiepolo peignit les fresques en question, au palais de Nervesa, dans la grande salle supérieure, dont la décoration architecturale est due au fameux Mengozzi Colonna, collaborateur ordinaire du grand Gio-Batta. Cette attribution de date est d'ailleurs en rapport avec certaines gaucheries de composition que révèlent ces fresques, alors que l'exécution est déjà pleine de maîtrise. Je ne vois plus la possibilité de me ranger à l'indication donnée par M. Molmenti, dans son opuscule sur Tiepolo, faisant collaborer Dominique avec son père aux fresques de Nervesa. Domenico est né en 1727 et n'a pu commencer à travailler avec son illustre maître que vers 1745 au plus tôt. Le fin et distingué écrivain donne donc forcément aux peintures du palais des Soderini une date de vingt-cinq années postérieure à celle que j'indique. Suivant un parti fréquemment suivi par le peintre dans la suite, la salle, aux parois unies, est totalement décorée par la brosse des artistes. C'est une pièce rectangulaire dont les extrémités sont garnies de deux larges baies chacune. Sur l'une des parois se voit un grand sujet représentant l'*Entrée à Florence de Pierre Soderini en 1502, élu gonfalonier à vie*, ainsi que le rappelle l'inscription (*A*) lisible sur la borne placée au premier plan.

En face, sur l'autre paroi, un sujet d'importance moitié moindre, par le fait de la disposition d'une porte, mais habilement disposé dans l'ensemble, représente Nicolas Soderini siégeant au milieu du Sénat ; l'inscription (*B*) dit :

A

PETRVS TOMÆ ÆQVITIS SODERINVS
FLORENTINVS PATRICIVS
BIS IN GALLIAM, BIS MEDIOLANVM
DE GRAVISSIMIS PATRIÆ REBVS LEGATVS,
AD LVCENSES ETIAM, ET DVCEM VALENTINVM :
VEXILLIFER SEMEL RENVNTIATVS AD TEMPVS
CREATVR SECVNDO PERPETVVS,
DECVS QVOD VNI EI CONTIGIT :
QVANTVS FVERIT CIVIS
(RECEPTIS PRÆSERTIM PISIS)
HISTORIÆ LOQVVNTVR.

ANNO M.D.II.

B

NICOLAVS SODERINVS PETRI VEXILLIFERI PERPETVI
ET FRANCISCI CARDINALIS PATRVVS
INGENS IN PATRIA NOMEN
MAXIMIS REIPVBLICÆ MVNERIBVS AVCTVM
BIS VEXILLIFER TANTO CONSENSV DECLARATVR,
VT ALTERA VICE INTER IMMENSÆ MVLTITVDINIS PLAVSVS,
INSVETO PRORSVS HONORE,
SERTO OLIVÆ CORONARETVR.
PAVLLO POST INTER EQVITES
A CESARE COOPTATVR.

ANNO M.CD.LXV.

Il est bien difficile de ne pas reconnaître la main de Tiepolo dans ces deux œuvres, elles sont siennes incontestablement, et si l'on discerne quelques gaucheries de mouvements et d'attitudes, des détails sentant encore une juvénile conception, faiblesses peu sensibles dont il s'est rapidement affranchi, on doit également tenir compte de son âge peu avancé. Nous le verrons plus tard meilleur coloriste ; mais aussi la nécessité, peut-être imposée, de s'astreindre au portrait pour les personnages représentés a-t-elle pu le gêner et le conduire à une certaine raideur dans le groupement ; car il est visible qu'il a respecté l'exactitude des physionomies qu'il eut à mettre en scène.

En levant les yeux, on aperçoit au plafond de cette grande salle une allégorie à la gloire de la famille Soderini qu'il est aisé de démêler. Ici se présente une particularité constituant une exception dans la disposition des œuvres de Tiepolo. Ce



Cliché C. Naya.

ALLÉGORIE, plafond de TIEPOLO.

plafond est double. Le plancher haut est masqué par un avant-plafond peint portant toute la partie principale de l'allégorie et découpé suivant la nécessité des figures et des effets ; les découpures laissent voir les parties peintes sur le plafond supérieur formant le fond ou pour mieux dire les hauteurs du sujet. De petites baies pratiquées sur l'extérieur et ménagées entre les deux plafonds donnent au plus éloigné un éclairage différent de celui de la salle et produisent un jeu de lumière plus curieux que recommandable, évidemment.

C'est l'unique fois, à ma connaissance, que Tiepolo se soit permis cette fantaisie décorative et ait eu recours à un artifice d'optique sans doute en faveur à cette époque ; encore y a-t-il réussi très heureusement en donnant une illusion surprenante des superpositions de ciels. La partie découpée, qu'un œil attentif pourra discerner dans la reproduction ci-contre, est restée dans un remarquable état de conservation ; certaines figures sont éclatantes de tonalité au point de faire croire qu'elles datent d'hier à l'égal des fresques du Rezzonico à Venise.

On rencontre encore dans cette salle un parti décoratif ingénieux que l'on retrouve employé plus tard, en 1743, aux Scalzi : l'illustre Vénitien a peint au-dessus des quatre portes d'angle de la pièce des baies ouvertes avec balcon. A l'une d'elles s'accoude un seigneur en costume Louis XV tenant dans ses mains un petit chien bichon blanc. Il faut y reconnaître assurément le Soderini, Francesco ou Giulio, qui commanda la décoration de la salle, jolie figure et heureux portrait d'ailleurs. Derrière lui se dissimule un petit nègre et sur l'appui du balcon se profile une tasse à café. Le caprice du peintre a laissé deux des autres baies vides ; sur le bord d'appui de l'une traîne un mouchoir oublié. Dans la quatrième, un nègre donne à manger à un beau perroquet vert dont le perchoir pend au milieu, remarquablement silhouettés l'un et l'autre.

Le reste de la salle renferme encore de Tiepolo des bustes en grisaille, des médaillons et une grande niche simulée où se dresse une très gracieuse statue de femme symbolisant la richesse et l'abondance départies à la demeure des Soderini.

La pièce voisine, un petit salon, possède au plafond une allégorie sur un Geresio Soderini poète qu'une femme couronne de laurier. Enfin, à la suite de ce salon, dans une chambre à coucher d'un style rococo tout italien, ayant dû posséder une décoration complète, subsiste seul au plafond un sujet peint par Tiepolo où l'on voit Junon qui, par fantaisie, passe un collier de perles au cou de son paon.

Je sais un gré particulier au docteur Giuseppe Berti, actuellement possesseur de cette curieuse villa Soderini, d'avoir en ma faveur autorisé, non seulement l'étude de ces fresques à Nervesa, mais aussi leur reproduction dans la *Revue* et je lui témoigne ici l'expression de ma reconnaissance. Il aura, ainsi que M. Naya, le photographe-éditeur de Venise, qui a bien voulu prêter ses beaux clichés, aidé et contribué à la divulgation de ces œuvres trop peu connues de leur grand et admirable Gio-Batta Tiepolo.

Henri BOUCHER.

BIBLIOGRAPHIE

La curiosité en 1898, revue des ventes publiques, etc., par E. Williamson. — Paris, Ch. Béranger, in-8°, 1900.

La curiosité en 1899, etc. (suite du précédent). — 1900.

Pour tous ceux, si nombreux aujourd'hui, qu'intéresse le mouvement de la curiosité et des ventes, amateurs, experts, marchands, même simples curieux, le besoin se faisait sentir de répertoires dressés méthodiquement, d'un format commode, et permettant de retrouver, pour les ventes d'une époque déterminée, les renseignements essentiels et les listes des prix principaux soigneusement revisées.

Ces deux volumes comblent heureusement cette lacune, et, pour les deux années passées en revue par l'auteur, dispenseront bien souvent, à l'avenir, de recourir aux collections des journaux spéciaux. Dans chacun d'eux, on trouvera rangées par ordre de date, toutes les ventes, tant de France que de l'étranger, les noms des commissaires-priseurs et des experts, les dates des vacations et, s'il a été fait un catalogue de la vente, le nombre de planches qui l'illustrent et le nom de l'auteur de la préface ; puis la liste des prix principaux et parfois les dimensions des ouvrages, les noms des acquéreurs et les prix d'adjudication obtenus par les mêmes objets dans des ventes précédentes. Enfin des tables par noms d'artistes et par catégories d'objets rendent plus facile encore le maniement de ces manuels.

Il est à souhaiter que cette série, qui ne comprend encore que deux volumes, soit continuée à l'avenir, et de même il serait désirable que l'auteur fît un travail analogue pour le passé, du moins en ce qui concerne les ventes les plus importantes.

M. K.

Les trésors d'art en Russie, ouvrage publié sous la direction de M. Alexandre Benois. — Saint-Pétersbourg, 1901, in-8°.

La Société impériale d'encouragement des Beaux-Arts en Russie vient d'avoir une inspiration qu'on ne saurait trop louer : elle se propose de réunir en un recueil les immenses richesses artistiques disséminées dans les palais et les musées impériaux, les collections privées et les églises de Russie.

L'ouvrage paraît en livraisons de douze planches, accompagnées de notices explicatives en russe et d'une traduction en langue française.

La première livraison contient, avec des reproductions fort soignées, de courtes et fidèles notes sur des monuments très variés : statuettes grecques, nimbes d'icones,

coupoles d'église, chasubles du rite orthodoxe, cruche en terre cuite, pendeloques, tableaux de Van Dyck et de J. de Lajoue, etc.

L'ensemble constituera un recueil de documents extrêmement instructif et dont plusieurs seront véritablement ressuscités.

Hans Memlinc, by W. H. James WEALE. — London, G. Bell and sons, 1901, in-8°.

Il est difficile de parler de ce livre, après la remarquable étude que lui consacra tout récemment M. Th. de Wyzewa, dans la *Revue des Deux-Mondes*, étude qui, à vrai dire, n'était pas moins une critique de l'ouvrage de M. Weale qu'une monographie très complète et très « au courant » du vieux maître brugeois.

Aussi bien sommes-nous d'accord avec l'érudit écrivain dont nous venons de citer le nom pour reconnaître que M. Weale a donné, en ce petit volume, le résultat de tout ce que la critique moderne, jointe à une connaissance merveilleuse du sujet, pouvait permettre à un homme de talent d'écrire sur Memlinc.

Si nous ne sommes plus, comme dit l'auteur, au temps — et ce temps n'est pas si lointain — où ceux qui voulaient tenter d'étudier les primitifs Hollandais semblaient des navigateurs s'avançant à travers un océan inconnu, sans carte et sans boussole, c'est grâce à certains chercheurs héroïques — parmi lesquels M. Weale — qui n'ont pas craint de consacrer leur temps à la peine et à la joie de tracer le bon chemin à la foule curieuse.

Catalogue de la bibliothèque d'art de M. Georges Duplessis, ancien conservateur du département des estampes à la Bibliothèque nationale. — Paris, Rapilly, 1900, in-8°.

« Satisfaire aux besoins de ces nombreux travailleurs qui dirigent maintenant leurs études vers l'histoire de l'art et la biographie des artistes ; aider leurs recherches en indiquant les sources d'indications peu connues ou fort dispersées », tel a été le but de Georges Duplessis quand il commença ce catalogue, dont la publication répond à un vœu formellement exprimé dans son testament.

C'est là un instrument de travail dont l'importance n'échappera pas aux chercheurs, d'autant qu'il a été élaboré avec une logique, une sûreté de jugement et une expérience exceptionnelles, toutes qualités développées par une vie entièrement consacrée à l'étude. Et le préfacier qui a excellemment caractérisé l'homme et l'œuvre, au début de ce catalogue, n'a pas tort de dire que ce que Georges Duplessis « a pratiqué toute sa vie, il a voulu, même disparu, l'encourager chez les autres, le leur faciliter... ».

Les Arts en Toscane sous Napoléon. La princesse Élisa, par Paul MARMOTTAN. — Paris, H. Champion, 1901, in-4°.

C'est à seule fin de prouver que Napoléon et sa famille ont, « beaucoup plus qu'on ne croit », favorisé les arts. Il semble d'ailleurs que la tâche dut être singulièrement facilitée à l'auteur par l'héroïne même dont il a voulu retracer l'histoire, et que la plus intelligente des sœurs de Napoléon est le meilleur argument de la thèse générale qu'il se propose de soutenir.

L'auteur s'empresse, dès les premières pages, de nous mettre au courant des difficultés qu'il a rencontrées dans l'élaboration de son travail (dix ans de recher-

ches !) et de déclarer, sans fausse modestie, qu'il lui paraît aussi complet que possible. Le livre, à vrai dire, se présente avec un luxe très apparent de documentation et de pièces justificatives inédites, parmi lesquelles les lettres, inventaires, etc., tirés des Archives de Lucques, sont assurément des plus curieux.

Au fond, c'est une réhabilitation sans en avoir l'air, mais l'on a tant médit de la domination française sous l'Empire, des tableaux « conquis » et des œuvres d'art « collectionnées » à l'étranger, que l'on ne voit pas exposés sans plaisir les effets salutaires de la même domination et ses résultats heureux.

Samplers and tapestry embroideries, by Marcus B. Huish, **also the stilchery of the same**, by Mrs. Head. — London, the fine art Society, 1900, in-4°.

Voici un travail curieux de l'érudit auteur des *Greek terra-cotta statuettes :* c'est un recueil de planches en couleurs, accompagnées de notices explicatives, résumant toute l'histoire de la broderie et de la tapisserie anglaises.

On connaît ces modèles sur canevas que les doigts encore inexpérimentés des enfants tracent pour s'exercer aux difficultés variées de la tapisserie : des alphabets, de petits personnages gauches, des paysages géométriques et des animaux rudimentaires y voisinent sans façon.

Supposez qu'on groupe près de cinquante de ces modèles, que leurs dates s'étendent de 1648 à 1830, quelle diversité de sujets, quel intérêt historique même on trouvera dans ces monuments fragiles, qui, avec leurs inscriptions, constituent quelquefois des pages de chroniques de famille !

La deuxième partie du livre de M. B. Huish est consacrée aux broderies à personnages, véritables petits tableaux que l'auteur considère à juste titre comme de précieux documents pour l'histoire de la mode. Mrs Head a complété le volume par des renseignements techniques des plus intéressants.

Impressions musicales et littéraires, par Camille Bellaigue. — Paris, C. Delagrave, 1900, in-8°.

Peinture et musique s'unissent en ce nouveau livre, où M. Camille Bellaigue a rassemblé des articles déjà appréciés lors de leur apparition dans les périodiques, et qui, groupés — comme les *silhouettes de musiciens* par exemple — gagnent en intérêt par leur diversité même.

J'ai parlé de peinture : et en effet, une étude sur *Eugène Fromentin* termine bellement ce livre. A vrai dire, c'est plutôt à l'écrivain que M. Bellaigue s'attache, mais malgré qu'il en ait, il est bien obligé — tant l'écrivain et le peintre se tiennent — d'oublier quelquefois son étude « littéraire ». Il l'oublie de telle façon qu'on ne saurait lui en vouloir; bien au contraire, et telles de ses pages sont d'excellents morceaux sur cet artiste dont, plus que nul autre, M. Bellaigue devait goûter « les qualités : sobriété, précision et proportion » et l'œuvre « qu'il fait bon avoir toujours près de soi, comme une fleur ».

Les arts et les lettres, par Léon Riotor. — Paris, A. Lemerre, 1901, in-16.

Préface de Gustave Geffroy, frontispice et lettre autographe de Puvis de Chavannes, le livre de M. Riotor se présente, comme on voit, sous les plus flatteurs auspices.

Romancier, poète, voyageur, journaliste, auteur dramatique, M. Riotor se révèle aujourd'hui critique. Que dis-je? il se révèle : il fut toujours un observateur et un écrivain; il eut toujours le culte du beau et la sûreté du jugement — il fut donc toujours un critique et le livre d'aujourd'hui n'est pas une révélation, mais une preuve nouvelle.

Et c'est avec infiniment d'à-propos que Puvis de Chavannes lui disait, en le remerciant de la belle étude qui tient la plus grande place en ce volume : « S'il n'était pas excessif de penser qu'après moi il sera encore question de moi, ces belles pages sont de celles qui survivront et que l'on consultera ». Il y en a bon nombre d'autres encore à citer, pages d'enthousiasme, de verve ou de polémique, pages de bonne foi toujours.

Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792), rédigé et publié par Fernand Engerand. — Paris, E. Leroux, 1900, in-8°.

Cet important ouvrage, dont le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts a été bien inspiré de confier la rédaction à M. Fernand Engerand, se présente comme une suite naturelle de l'*Inventaire général des tableaux du roi*, par Nicolas Bailly, publié par le même, et dont nous avons rendu compte lors de son apparition, en 1899.

Cet *Inventaire* s'arrêtait en 1709 ; il donnait donc l'état des collections royales sous Louis XIV, mais nombreux furent les accroissements au cours du XVIIIe siècle et, tant par l'inventaire des travaux commandés que par celui des tableaux achetés, M. Engerand est arrivé à nous donner l'état complet des collections royales en 1792. Inventaire de tableaux achetés, inventaire de tableaux commandés, cela est vite dit ; mais si l'on veut bien songer qu'il n'existait aucun ouvrage général de ce genre et que M. Engerand a dû constituer de toutes pièces les bases de son travail au moyen des catalogues de châteaux et de collections particulières, on se rendra compte que sa tâche ne fut pas des plus aisées.

Il a donc droit à d'autant plus de félicitations pour l'avoir menée à bonne fin et nous avoir donné un livre auquel ne manquent ni la précision, ni le détail de celui de Nicolas Bailly, avec, en plus, le bénéfice de l'érudition et de la critique modernes.

E. D.

Le gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

BUSTE FUNÉRAIRE GREC

DU MUSÉE DU LOUVRE

Dans le courant de l'année 1897, le musée du Louvre a reçu en legs, de Mme Faugère, le marbre grec reproduit ci-joint. C'est une tête de femme qui devait s'encastrer dans un buste travaillé à part. Le visage est plein; les traits sont réguliers, mais sans caractère individuel. La chevelure tombe en bandeaux ondulés le long des tempes, et elle est en partie couverte par un voile dont les plis encadrent le cou un peu massif. Ce qui frappe le plus dans cette figure au type conventionnel, c'est l'expression de mélancolie que souligne le mouvement du cou, légèrement infléchi. A vrai dire, le département des antiques ne s'est pas enrichi d'une œuvre de premier ordre. On reconnaît ici, au premier coup d'œil, un produit de la sculpture industrielle, datant au plus tôt du second siècle avant notre ère et probablement d'une époque encore postérieure. Pourtant ce marbre se recommande à l'attention, sinon par sa valeur d'art, au moins par sa provenance et par la destination qu'on peut lui attribuer.

Tout d'abord nous en connaissons l'origine. M. Héron de Villefosse a bien voulu me communiquer une note manuscrite indiquant que cette tête a été trouvée en 1823 dans une des Cyclades, l'île d'Anaphé, en même temps qu'une statue de femme drapée. Les deux monuments furent achetés par M. Guillaume Alby, vice-consul de France à Santorin. Raoul-Rochette les vit chez lui, au cours d'une mission archéologique en Grèce, et voici en quels termes le savant français appréciait la tête léguée depuis au Louvre [1] : « On a trouvé dans le même endroit une tête de femme d'un caractère différent, d'un âge plus avancé, mais de la même valeur, de la même intégrité, et, selon toutes les apparences, travaillée par la même main. Le marbre qui la compose a gardé

[1] Dans un rapport adressé en septembre 1838 au Ministère des affaires étrangères, et publié dans le *Sémaphore* de Marseille, du 1er octobre 1838.

sa superficie et pour ainsi dire son épiderme si intact, qu'on distingue encore la pupille des yeux légèrement colorée, de manière à produire l'effet du regard, ce qui était souvent en usage chez les sculpteurs antiques. Cette tête travaillée comme l'autre, séparément du corps, devait également appartenir à une statue drapée, et si la première est une Muse, celle-ci doit représenter Mnémosyne, la mère des Muses. » On le voit, la tête du Louvre a un état civil parfaitement en règle.

Mais devons-nous, avec Raoul-Rochette, reconnaître ici une Muse ? Je ne le pense pas. Notre marbre appartient en réalité à une série de monuments encore peu nombreuse, celle des bustes funéraires grecs, et cette attribution est loin d'en diminuer l'intérêt. On sait que la sculpture funéraire des Grecs ne limitait pas sa production à ces stèles ornées de bas-reliefs, dont la nécropole attique du Dipylon a livré d'admirables spécimens [1]. Certains tombeaux étaient décorés de statues en pied, debout ou assises, offrant une image conventionnelle du défunt. Depuis les origines de l'art grec, jusqu'à son déclin, nous pouvons suivre le développement de cette statuaire funéraire [2]. Les statues de femmes assises de la nécropole de Milet, conservées au Louvre, la statue arcadienne d'Agémo, au musée d'Athènes, plusieurs des figures viriles archaïques désignées sous le nom d'Apollon, avaient certainement cette destination, et nous font connaître les plus anciens types adoptés pour la décoration des tombeaux. Au cinquième et au quatrième siècle, les statues de ce genre se multiplient. Images de jeunes morts héroïsés sous les traits d'Hermès, figures de femmes drapées dans le voile de deuil [3], figures de pleureuses, veillant près du tombeau et personnifiant par leur attitude douloureuse les regrets des survivants, figures d'animaux, lions ou chiens, qui semblent garder la sépulture, tels sont quelques-uns des types que nous ont conservés les monuments épars dans les musées. Les grands maîtres attiques ne dédaignaient pas de sculpter des statues de ce genre pour les riches sépultures. Les « femmes pleurant » (*flentes matronæ*), signalées par les textes parmi les œuvres de Praxitèle et de Sthennis [4], étaient sans aucun doute placées sur des

[1] Le recueil des stèles attiques a été publié sous la direction de M. Conze, *Die attischen Grabreliefs*.

[2] M. Percy Gardner en a esquissé l'histoire. *Sculptured Tombs of Hellas*. Londres. 1896. p. 135 et suivantes. Voir aussi Furtwaengler, *Collection Sabouroff*, introduction, p. 53 et suivantes.

[3] Voir notre article sur *Un groupe funéraire en pierre calcaire du musée gréco-romain d'Alexandrie*. *Monuments Piot*, t. IV, 1898, p. 221.

[4] Pline. *Nat. Hist.*, 36. 70 ; 34. 90.



Buste funéraire provenant de l'ile d'Anaphé (musée du Louvre).

tombeaux, et quand Pline parle des statues de Praxitèle qu'on voyait au Céramique d'Athènes, c'est-à-dire dans la principale nécropole, il fait certainement allusion à des monuments de même nature.

Mais tandis qu'en Attique prévalait l'usage des grandes statues en pied, certains pays avaient adopté une autre forme, celle du buste, ou, plus exactement, de la demi-statue coupée à mi-corps. Le musée de Vienne possède un intéressant spécimen de ce genre de sculpture funéraire, provenant de Durazzo, l'ancienne Epidamne[1]. La morte est une jeune fille vêtue du chiton dorique, tenant d'une main un oiseau familier qu'elle serre contre sa poitrine d'un geste caressant, et de l'autre une pomme de grenade, l'attribut des défunts et des divinités du monde souterrain. En commentant ce monument, M. Benndorf a groupé un certain nombre de sculptures analogues, qui offrent cet intérêt d'avoir été trouvées en majeure partie dans les Cyclades. L'île de Santorin, l'ancienne Théra, est le lieu de provenance d'une demi-figure de femme drapée, conservée au musée d'Athènes[2]. Elle offre l'image d'une matrone drapée dans un voile qui couvre la tête, et enveloppe étroitement le buste, ne laissant apparaître que la main droite posée sur la poitrine. Cette personne, dont le marbre d'Athènes nous a conservé le portrait plus ou moins conventionnel, était une dame de Théra, Lysikleia, honorée par le peuple, comme nous l'apprend une inscription, « pour sa vertu et sa sagesse ». Il semble qu'à Théra la fabrication de ces images funéraires ait été particulière-



Demi-statue funéraire provenant de l'île de Théra (musée national d'Athènes).

[1] Benndorf, *Jahreshefte des œsterr. arch. Inst.*, I, 1898, pl. I et p. 1. M. Benndorf rappelle que le célèbre buste de la « Dame d'Elché » acquis par le Louvre, est, suivant toute vraisemblance, une demi-statue funéraire. P. 5, note 9.

[2] Benndorf, *Mémoire cité*, p. 4, fig. 3. Cavvadias, *Catal. des sculptures du musée national d'Athènes*, n° 780.

ment active. Le plus récent explorateur de l'île, M. Hiller von Gaertringen[1], qui a consacré aux antiquités de Théra une savante et remarquable monographie, signale plusieurs bustes de femmes d'un type uniforme, qu'il a vus auprès de la stoa Basiliké et du temple d'Apollon Karneios. Ces bustes sont dépourvus de têtes, et offrent à la hauteur du cou un évidement tout préparé pour recevoir la tête que l'on rajustait après coup. On trouvait donc chez les marbriers un véritable assortiment de ces monuments funéraires, et quand le client avait fait son choix, le sculpteur exécutait la tête sur commande. C'est ainsi que le voyageur Ross a pu voir dans une nécropole de l'île, à Karterados, une série de bustes semblables, munis de leurs têtes[2]. Dès lors on ne conserve aucun doute sur leur destination funéraire. En général, ces sculptures sont fort médiocres et appartiennent à une époque assez basse, qui peut descendre jusqu'aux premiers siècles de l'empire romain.



Buste funéraire provenant de l'île d'Amorgos (musée national d'Athènes).

La même mode prévalait dans l'île d'Amorgos, où l'on a trouvé en 1888 un buste de femme voilée qui est entré au musée d'Athènes et que reproduit la figure ci-jointe[3]. Nous en constatons encore l'influence dans une autre région, dans la Cyrénaïque, où jadis s'étaient établis des colons de Théra, conduits par Battos, et c'est sans trop de surprise que nous relevons cette communauté des usages funéraires entre Cyrène, la grande ville grecque de Libye, et l'île dorienne à laquelle la rattachaient les origines de son histoire. On peut voir au musée du Louvre, dans la salle d'Afrique, une demi-statue de femme drapée, rapportée de Cyrène par Vattier de Bourville[4] et qui offre

[1] Hiller von Gaertringen, *Thera*, p. 228.

[2] Ross, *Arch. Aufsaetze*, I, p. 66.

[3] Cavvadias, *Catal. des sculptures*, n° 322.

[4] *Archives des missions scientifiques*, 1850, I, pl. 10, p. 580. Héron de Villefosse, *Catalogue sommaire des marbres antiques du Louvre*, n° 1777.

un bon spécimen de ce genre de sculpture. Si l'exécution, un peu sommaire, trahit le caractère de production industrielle que nous avons signalé à propos des bustes de Théra, l'ensemble n'est pas dépourvu de grâce. Drapée dans le voile de deuil qui recouvre la tête et laisse deviner le mouvement du bras droit ramené vers la poitrine, la jeune femme en maintient le bord de la main gauche, et ce geste met à découvert le bras nu, cerclé d'un bracelet, qui se dégage à demi des plis de l'étoffe. L'expression du visage est grave et recueillie, et si l'on n'était averti qu'il s'agit bien d'un monument funéraire, on pourrait songer à une image de la Déméter douloureuse, pleurant la perte de sa fille Coré. C'est à cette famille de monuments qu'appartient la tête du Louvre. Elle prend place dans la série formée par les marbres de Théra, de Mélos, d'Amorgos, de Cyrène, et qui comptait déjà une demi-statue provenant de l'île d'Anaphé, celle d'un jeune homme vêtu d'un chiton et d'un manteau, publiée par Ludwig Ross[1]. Pour avoir une idée exacte de l'ensemble auquel elle appartenait, il suffit d'imaginer une demi-statue semblable à celles de Théra et de Cyrène.

Comment convient-il de se représenter l'architecture de la tombe ainsi décorée d'un buste funéraire? Dans le travail que nous avons déjà cité, M. Benndorf a très heureusement résolu le problème, en utilisant un document quelque peu oublié, un tombeau de Corcyre, qui a fait partie du musée Nani à Venise, et qui fut autrefois gravé dans un recueil du XVIIIe siècle[2]. C'est un hérôon figurant une façade de temple dorique, avec un fronton soutenu par deux colonnettes qui encadrent une niche. On replace naturellement dans cette niche la demi-statue, et l'image du défunt apparaissait ainsi dans un cadre architectural, supportée par un soubassement élevé.

En définissant la destination de ces monuments, nous avons écarté par là même le sens symbolique qu'on pourrait être tenté de leur attribuer. Il n'y a rien de commun entre nos demi-statues de marbres et d'autres monuments où l'on est en droit de reconnaître de véritables idoles funéraires. Nous voulons parler des bustes de terre cuite estampés dont les nécropoles béotiennes ont livré de nombreux exemples. Le plus souvent, ils représentent une femme, la tête couverte d'un voile, les mains ramenées vers la poitrine, le visage empreint de la grâce sévère de l'archaïsme. Dans une pénétrante étude,

[1] Ross. *Arch. Aufsaetze*, II, pl. XVII, C.
[2] Paciaudi, *Monumenta Peloponnesia*, II, 189.

M. Heuzey a démontré que ces bustes, représentant la déesse Déméter, étaient appliqués aux parois du tombeau, et qu'ils remplissaient, dans l'ombre de la sépulture, comme une bienveillante mission de protection funéraire. « Le mort, parmi les objets dont il était muni dans sa nouvelle demeure, avait



Demi-statue funéraire trouvée a Cyrène (musée du Louvre).

avec lui ses dieux placés là pour protéger ce qui restait de lui, comme aussi pour acquitter la dette des vivants envers les puissances des régions inférieures[1] ». Si l'on songeait à proposer la même explication pour les figures de marbre, les objections ne manqueraient pas. Leur rôle est tout différent de celui des masques estampés. Ceux-ci font partie du mobilier de la

[1] Heuzey, *Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec. Monuments grecs, publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1873, p. 22. Voy. aussi Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 62-63.

tombe, et échappent aux regards des survivants; celles-là, au contraire, sont des monuments de commémoration, et rappellent le souvenir du mort. D'autre part, les demi-statues représentent parfois des jeunes gens en tunique et en manteau[1] et il est assez difficile d'interpréter ces images comme celles de divinités funéraires.

On pourrait, il est vrai, pour soutenir la thèse symbolique, arguer du caractère impersonnel de ces sculptures, où les artistes font peu de part à la recherche de la vérité individuelle. Comme le remarque M. Benndorf, le buste de Vienne, où se manifeste si clairement l'intention de caractériser une jeune fille par la forme de la coiffure et l'attribut de l'oiseau familier, reste une figure de convention. Il en est de même des bustes de Théra, de Cyrène, et de la tête d'Anaphé. Mais c'est là un fait que nous constatons dans les statues funéraires en pied du IVe siècle[2]. Le mouvement d'art qui tend à introduire dans la sculpture des tombeaux le réalisme du portrait ne commence guère avant l'époque hellénistique. On se préoccupe alors de conserver du défunt une image plus personnelle. Une jolie épigramme de l'Anthologie fait allusion au portrait funéraire d'une jeune fille. « Ta mère a placé sur ton tombeau de marbre une jeune fille ; elle a ta stature et ta beauté, ô Thersis, et, morte, tu es telle qu'on pourrait t'adresser la parole[3] ». Le musée de Berlin possède une statue de jeune garçon, provenant de la nécropole de Tarente, qui est un véritable portrait[4]. Les bustes de Théra, préparés pour recevoir une tête, semblent indiquer qu'à l'époque gréco-romaine on y ajoutait une image ressemblante de la défunte, et que la convention avait fait place au réalisme. Il faut donc renoncer à reconnaître dans ces monuments des types de divinités protectrices des tombeaux. En réalité, nos bustes dérivent simplement de la statue ; ils en sont comme l'abrégé, et il ne faut chercher que dans les traditions artistiques des pays où ce type de monument a été en faveur les raisons qui l'ont fait adopter.

MAX. COLLIGNON.

[1] Le Louvre possède un exemplaire inédit de ce type.

[2] Ainsi la grande statue du Louvre, reproduite dans notre *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 381, fig. 200, et une tête féminine d'Andros (*Coll. Sabouroff*, pl. XL).

[3] *Anthologie palatine*, VII, 649.

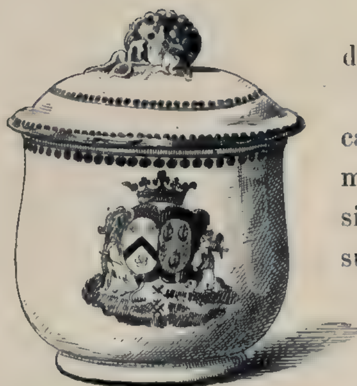
[4] *Beschreibung der antiken Skulpturen*, n° 500.



DEVANT UNE COLLECTION

DE POTS A CRÈME ANCIENS

(1700-1830)



Porcelaine de la « Compagnie des Indes », décor polychrome.

Peut-on chercher à analyser ses impressions devant une vitrine de petits pots à crème anciens ?

Cela paraît futile et surtout très indéfinissable, car de même qu'il est difficile d'exprimer ses joies musicales en paroles, il semble presque impossible de faire partager à son prochain les idées que suggère la contemplation de rangées de crémiers, tous différents, de tous pays, de forme, de style, de coloris si divers !

Toutefois, je voudrais fixer quelques remarques sur cet infiniment petit rameau de la céramique ancienne.

On parle tant de « pots de vin », à l'aube du xxe siècle, que rien que le mot « pot de crème » console par son évocation apaisante et douce, et, si nos

ancêtres les ont aimés pour leur contenu savoureux, pourquoi, après cent ou deux cents ans, le contenant seul ne nous charmerait-il pas les yeux derrière les glaces d'une vitrine ?

Pour nous reconnaître dans la revision de ces trois cents crémiers, commençons par les plus anciens.

En porcelaine, ce sont les porcelaines de la Compagnie des Indes dont une longue brochette attire nos yeux.

Cette céramique fit fureur en Europe et surtout en Hollande de 1650 à 1750. Elle était l'œuvre d'ouvriers chinois et japonais et prit improprement le nom de la Compagnie hollandaise qui l'importait en Europe.

On retrouve la forme orientale dans ces petits pots qui ressemblent parfois à une pomme de pin et sont couronnés d'un couvercle en forme de minaret pointu, cerclé de minuscules créneaux aigus.

Le plus souvent ces porcelaines étaient faites sur des commandes de marchands européens qui envoyaient en Chine des modèles de formes, ainsi que des dessins et des gravures d'après lesquels était exécutée la décoration. Cela donnait lieu à des bizarreries singulières, les Chinois copiant le plus souvent des sujets qu'ils ne comprenaient pas. Ainsi, nous regardons un pot de crème décoré d'armoiries d'un grand seigneur français ou anglais. La couronne de marquis et les deux écussons semblent assez orthodoxes, mais les supports sont plus fantaisistes. D'un côté, une sorte de petit personnage muni d'ailes et habillé de feuilles vertes ; de l'autre, un lévrier que l'artiste chinois a cru devoir coucher sur un gazon émaillé de fleurs ; et au milieu de cette pelouse reposent deux croix (Saint-Esprit ou saint Michel ?) qui ont dû bien étonner le peintre décorateur !

Tout autres sont les crémiers de style vraiment chinois ou japonais, et nous trouvons là ces tons capucine foncée et lie de vin si spéciaux, ces paysages à l'étrange perspective, ces anses souples entrelacées comme un ruban sous les doigts d'une femme !

En Europe, c'est la manufacture de Saint-Cloud qui commence à la fin du XVII[e] siècle la filière de ses exquises pâtes tendres que l'on chercha tant à détrôner plus tard et qui n'en restent pas moins le plus beau joyau de notre art céramique.

Voilà donc un pot à crème en fine pâte tendre ocrée, semée en relief de fleurs de pêcher et qui porte la marque de Saint-Cloud Trou (successeur du

premier directeur Chicanneau dont il épousa la veuve). On sait quelle fut l'immense réputation de cette manufacture, patronnée par la famille royale et que la duchesse de Bourgogne, entre autres, ainsi que « Leurs Altesses Monsieur et Madame », nous apprend le *Mercure galant*, prenaient plaisir à visiter souvent.



Porcelaine
de la « Compagnie des Indes »
décor polychrome.



Porcelaine
de la « Compagnie des Indes »
décor polychrome.

Chantilly rivalise bientôt avec Saint-Cloud, et nous lui devons ces crémiers à décors persans polychromes, ou bien ces formes cannelées en spirale, décorées de fleurs et d'épis bleu et or. En voici une paire de ces derniers à côté d'un troisième identique auquel il est arrivé... des malheurs !



Porcelaine
de la « Compagnie des Indes »
décor polychrome.

Ce pauvre petit Chantilly a dû charmer, par sa forme Louis XV et la finesse de sa pâte, un de ces grands marchands anglais qui venaient si fréquemment s'approvisionner à Paris, et l'on peut croire que ce vandale n'a pas hésité — ainsi que cela se pratiquait couramment à Londres pour les porcelaines japonaises — à demander que l'on remît le pauvre innocent au feu pour le surdécorer d'une teinte vert pâle et d'un semis de fleurs polychromes se mariant au décor bleu original; c'est



Porcelaine
de la « Compagnie des Indes »
décor polychrome.



Porcelaine
de la « Compagnie des Indes »
décor polychrome.



Porcelaine tendre
de Saint-Cloud, décor polychrome.

ainsi qu'il porte sa marque du cor de chasse avec une robe couleur de mousse tout à fait étrange ! Ce petit bâtard, qui n'est pas une des pièces les moins amusantes de la collection a été déniché dans un fond de boutique de vieilles ferrailles à Londres, ce qui montre bien que le goût anglais n'a pas été étranger à ce bizarre travestissement !!

Avec Mennecy dont les bonbonnières, les « boîtes à mouches », les pommes de cannes, les manches de couteaux et ces mille « petits riens » qui semblent avoir été la spécialité de cette fabrique avaient une si grande vogue à cette époque, nous arrivons à l'apogée des menus objets de pâte tendre. On ne sait lequel préférer, dans cette rangée d'une vingtaine de crémiers, les uns unis, lisses comme satin, les autres moirés de cent fines cannelures et tous décorés des plus charmants bouquets de fleurs que l'on puisse rêver.



Porcelaine tendre
de Chantilly, décor polychrome.

Ils ont une fermeté et une ampleur de dessin qui dépasse, pour moi, celle des décorations de Sèvres, plus finies, sans doute, mais plus mièvres et moins riches de facture. La couleur de la pâte est si crémeuse qu'elle fait presque tache contre le blanc pur, mais sec de la porcelaine dure.

Vincennes et Sèvres nous offrent une plus grande variété de formes et de décors.

Il s'y est créé trois types différents du genre qui nous intéresse : le pot à crème classique à anse ; la petite marmite à trois pieds avec un couvercle, et enfin la tasse à pied formant coupe, que les anglais appellent « custard cup » et que nous pourrions nommer sorbetière.

Cette dernière, sans couvercle, avec une anse



Porcelaine tendre
de Mennecy, décor polychrome.



Porcelaine de Sèvres, décors polychromes.

en rinceau très ciselé était évidemment le dernier mot de la recherche.

On devine dans ces urnes minuscules une fine crème mousseuse au sabayon, à la bergamote, un « rien » soufflé, qui se cuisait à peine, s'aspirait en un instant comme un nuage embaumé !

Nous voilà bien loin des pots à crème allemands, ventrus, pansus, énormes, prêts à supporter une bonne station au « bain-marie » pour cuire dans leurs flancs la vaste portion de crème qui réjouira les convives ! Loin aussi de ces « Tournai », de ces « La Haye » qui sont munis d'un petit trou dans leur couvercle pour que l'évaporation se fasse sagement, à la plus grande satisfaction de la ménagère hollandaise ou flamande qui tient à la fois à sa crème et à son crémier. Donc, notre manufacture de Sèvres est sans rivale dans ces recherches de la forme et du coloris que nous constatons sur une trentaine de spécimens tous différents : les uns bleu pâle avec médaillons de fleurs, un gros bleu avec des motifs de dorures exquis, plusieurs au décor « œil de perdrix », un de nuance crème avec bouquets en camaïeu vieux rose passé, d'autres ornés de charmantes gerbes qui prouvent que nos horticulteurs n'inventent guère, car voici la rose « France » avec ses fins bourrelets pâlis et son cœur rose vif, à côté de la rose grenat-noir que chaque Exposition moderne nous dit découvrir !

Les couvercles sont surmontés de roses délicates, jaune tendre ou doré, de boutons naissants, de fruits d'églantines, de pommes au feuillage ciselé. Chaque crémier est un bibelot parfait, soigné dans tous ses détails et jaloux de son originalité.

Finissons la pâte tendre avec Sceaux, Bourg-la-Reine, un peu sec de décor, Tournai, parfois très délicat de forme et de matière, très fertile en blanc et bleu, à jolis festons de style Louis XVI et passons à la pâte dure.

Une grande partie des fabriques de Paris est représentée dans ces vitrines et nous trouvons de jolies formes et de beaux bouquets dans les manufactures de la Reine, de « Monsieur », comte de Provence, à Clignancourt, du comte d'Artois, du duc d'Angoulême, de Locré, à la Courtille, etc., etc.

Après avoir donné la première place à notre pays qui le mérite par son art sans rival, franchissons de nouveau la frontière pour étudier le crémier étranger.

Un mot d'abord de la fabrique de Nyon qui s'inspire de Sèvres et nous présente quelques spécimens blancs et or très Louis XVI.










ALLEMAGNE. — PORCELAINE DURE, décors polychromes.

L'Allemagne nous offre une mine intéressante et plus variée. S'il y a moins de finesse et de légèreté dans ses produits, il y a plus de recherche et d'imprévu. C'est un art emprunté au réalisme et à l'histoire naturelle.

Voilà un crémier Saxe décoré d'insectes et surmonté d'un gros escargot qui redresse son ventre rosé sur le couvercle et un pot de Meissen qui représente un gros bouton de rose un peu lie de vin dont la base se verdit en un pédoncule quadrifolié.

Plus loin, voici une nichée d'oiseaux qui se poursuivent autour de la forte



Allemagne. — Porcelaine dure
décor polychrome.

panse d'un « Ludwigsburg » dont l'anse affecte la forme d'un rameau de bois gondolé !

Les couvercles sont surmontés d'un fruit, fraise, poire, cerise. Deux beaux Frankenthal, de la manufacture fondée par notre compatriote Paul Hannong, de Strasbourg, forcé de s'expatrier à cause de la concurrence qu'il faisait à Sèvres et qui dut chercher asile et protection auprès de l'électeur Karl Theodor, ont un décor de fruits variés, châtaignes entr'ouvertes, figues crevassées, nèfles chiffonnées, qui, dans leur genre, sont de véritables petits « Chardins ».

Deux « Nymphenburg » nous montrent des fleurs exquises de finesse sur des formes colossales, et voici quatre spécimens de la même manufacture royale de Bavière, en tout blanc, d'une très jolie forme basse triangulaire à reliefs côtelés Louis XV. Plus une principauté allemande est petite, plus ses crémiers sont formidables. Les « Hochgeborene » devaient être en quête de distractions dans ces cours minuscules et la fin d'un dîner ne devait jamais trop se prolonger.

Parfois la manie du style rococo et du trompe-l'œil devient désastreuse !

Témoin ce pot de crème de Höchst Louis XV où l'artiste a voulu peindre une



ANGLETERRE. — STAFFORDSHIRE
décor polychrome.



ANGLETERRE. — LEEDS
pâte blanche.

draperie rouge qui retombe en « bonne grâce » sur lě pot avec une symétrie désolante !

L'Italie est représentée ici par du Vinovo, du Milan, du Naples ; deux crémiers décorés de charmants paysages au milieu de bandes coloriées imitant du marbre ! la sempiternelle manie des artistes Italiens ! Voici du Ginori ample et noble de formes, échantillons à coup sûr plus artistiques que les



ANGLETERRE. — WORCESTER
décor bleu.



ANGLETERRE. — LEEDS
pâte blanche.



ANGLETERRE. — CHELSEA
décor polychrome.

produits modernes de cette fabrique qu'il ne faut pas manquer de visiter si l'on fait un séjour à Florence.

La Hollande nous offre quelques tulipes nationales très finement peintes à La Haye et à Amsterdam.

L'Angleterre triomphe avec ses poteries qui tiennent le milieu entre la faïence et la porcelaine et dont les tons chauds, le raffinement de formes un peu maniérées, la décoration féminine et cherchée ont une originalité très spéciale.

Nous n'en voulons pour exemple que ce « Staffordshire » à l'anse double fixée par quatre myosotis (son sosie se trouve au South Kensington museum), ce « Chelsea » orné de trois flamands roses aux ondulations souples, ce



ITALIE. — FAÏENCE DE NAPLES
décor polychrome.

« Leeds » en forme d'artichaut blanc avec le bout pointu de ses feuilles et son anse verdie, ces Worcester, Bow, Liverpool, etc., etc.

Nous avons en France, à Paris et à Lunéville, dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, des manufactures qui se rapprochent des fabriques de « Pottery » anglaise. Une certaine pâte entre autres dite « Terre de Lorraine » a produit de charmants objets et le célèbre Cyfflé, avec ses statuettes et ses groupes si vivants et fins, illustra à cette époque son nom comme dans un autre genre le fit Wedgwood en Angleterre. Nous voyons toute une rangée de ces crémiers aux formes très diverses, tout blancs, mais avec des fleurs en relief, des grains d'orge, des compartiments : mille recherches qui en rehaussent la simplicité de ton.

Nous terminerons en disant quelques mots de la faïence française qui tient ici sa place avec un Strasbourg dont un spécimen est richement décoré de fleurs par P. Hannong ; Paris, avec des pots de crème tout à fait populaires qui

devaient coûter quelques sous mais n'en sont pas moins amusants et enfin, Marseille à qui nous devons ces deux charmants crémiers décorés en camaïeu marron et jaune, d'une tonalité exquise.



France. — Faïence fine, dite « Terre de pipe » décor bleu.



France. — Faïence fine de Creil décor imprimé.

Et voici un Creil, forme et décoration Empire avec médaillons imprimés symbolisant les mois de l'année ! On évoque dans un intérieur modeste du commencement du siècle, les parents s'adjugeant Septembre ou Octobre pour





France. — Faïence fine, dite « Terre de pipe » pâte blanche à relief.

donner à la jeunesse cet amour qui ramène Avril ou cette fine déesse qui incarne Mai !

En 1830 style plus pratique ! Voici des crémiers populaires qui prêchent la morale en nous montrant le petit garçon peu sage qu'un gendarme prend par l'oreille ou de bons enfants qui jouent au cerceau et donnent du grain

aux poules avec la fermière ! C'est amusant de repasser ainsi les modes de toilettes Louis-Philippe !

Mais nous voici aux dernières rangées de la vitrine, car le crémier deuxième empire est encore trop jeune pour faire ses débuts dans le monde de ses ancêtres !

De plus notre temps de dyspepsie et de maigreur excessive réclamée par le sport ne favorise plus guère les copieuses crèmes ou les mousses onctueuses.

Qui sait si le pot de crème n'a pas vécu la plus belle partie de son existence ! Les Français du xxe siècle ayant le service militaire et l'appendicite obligatoires, ne regarderont-ils pas ces jolis crémiers comme des reliques du temps passé, bonnes à sertir de vermeil ou de bronze et à capitonner dans de douillets écrins !

Toutefois si cette prophétie se réalise, nos jolis bibelots se consoleront sans doute de leur rôle actuel d'antiquités inutiles. Peut-être, comme de petits parvenus, ne songeront-ils à leurs débuts modestes à la cuisine ou dans le fourneau, que pour arrondir plus vaniteusement leurs panses multicolores dans leur niche élégante, tout fiers de cette apothéose cristalline et dorée !!!

Comtesse Pierre de COSSÉ-BRISSAC.





Aimé Morot. — Portrait de M. P. D…

LES SALONS DE 1901[1]

LA PEINTURE

Il serait, cette année, plus superflu que jamais de tenter, à propos des Salons, un résumé complet de l'art contemporain. Dans ce Grand Palais où, pour la première fois, s'installent côte à côte les deux Sociétés rivales, les souvenirs de l'Exposition universelle sont encore trop vivants et, sans vouloir déprécier la production artistique de l'an 1901, on peut dire que rien jusqu'à présent n'annonce, pour le début du nouveau siècle, ni un renouvellement de l'idéal des artistes, ni un changement quelconque dans le goût du public. A développer des théories, à prendre parti pour telle ou telle école, on ne pourrait que répéter, d'après des exemples souvent moins significatifs, les jugements que chacun de nous, critiques ou amateurs, a portés l'an dernier.

Errons donc simplement au hasard des innombrables salles et tâchons de distinguer, dans la cohue des toiles, quelques-unes des œuvres qui méritent de retenir l'attention. Quelques-unes seulement. Cette causerie n'est point un guide destiné à conduire le lecteur devant tous les ouvrages qu'un Bœdeker marquerait de l'astérisque. Nous ne nous ferons aucun scrupule d'oublier des noms importants, mêmes des œuvres remarquables. Les artistes consacrés sont précisément ceux que l'on peut passer sous silence sans le moindre inconvénient ; leur gloire n'en est pas diminuée : le visiteur sait toujours découvrir un Lefebvre, un Bouguereau, un Bonnat, un Benjamin-Constant sans qu'on lui signale pour la vingtième fois, dans les toiles de ces maîtres, les mêmes qualités ou les mêmes défauts. Mieux vaut s'attacher, au contraire, à noter au passage quelques noms moins illustres, avec l'espoir de pressentir, parmi les débutants d'aujourd'hui, ceux qui seront les maîtres de demain.

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 mai 1901, t. IX, p. 341.

Une simple barrière sépare les deux Salons rivaux ; cette barrière, nous la franchirons souvent au cours de notre promenade : le lecteur nous pardonnera sans peine de ne point indiquer, en présence de chaque toile, si le peintre appartient à l'ancien « Champ de Mars » ou s'il est membre de la Société des Artistes français. Depuis que la Société nationale, infidèle à son programme, a commencé d'accueillir près d'un millier de peintures, elle a fait



Stengelin. — Nocturne sur la mer du Nord

de son cénacle, autrefois plus fermé, une sorte d'annexe au Salon officiel ; le fait d'appartenir à l'une ou à l'autre des Sociétés rivales n'a plus guère d'importance et l'on comprend jusqu'à un certain point que des artistes aient déjà songé à opérer une nouvelle sélection.

Il semble pourtant que jamais la Société nationale n'avait su se concilier aussi nettement les sympathies du public. Est-ce l'effet du hasard ? Serait-ce que, après une année d'abstention, les sociétaires de l'ancien Champ de Mars peuvent montrer au public des œuvres plus mûries ? Toujours est-il que leur exposition est une des meilleures qu'il nous aient encore données. Elle est, de plus, admirablement présentée ; les galeries sont décorées avec une sobre



YVONNE

élégance et l'on a pris soin d'en améliorer l'éclairage qui, l'été dernier, s'était révélé si défectueux. Enfin, comme chaque année, la Société nationale a eu l'heureuse idée de consacrer quelques-unes de ses salles à des ensembles dont aucun ne manque d'intérêt.

La mort trop récente de Cazin n'a pas permis d'organiser en l'honneur du grand peintre une exposition qui nous aurait montré son œuvre tout entier. Cette exposition sera faite, l'hiver prochain sans doute, à l'Ecole des Beaux-Arts ; mais la Société nationale a tenu, dès maintenant, à rendre un premier hommage à celui qui fut l'un de ses fondateurs et qui restera l'une de ses plus hautes gloires. Aux derniers ouvrages du maître, à ceux qu'il comptait, cette année, envoyer au Salon, elle a voulu ajouter l'une de ses toiles les plus célèbres ; elle a emprunté à la ville de Paris cet admirable *Souvenir de fête*, auquel la municipalité n'a pas encore su assigner une place digne de lui. La grâce exquise et discrète de la couleur, la gravité, la noblesse, l'émotion des figures, tout ce qui fait le charme des plus belles peintures de Cazin, de sa *Judith* et de son *Agar*, s'allie ici à une grandeur que l'artiste n'a jamais dépassée : nous aurions plaisir à nous attarder devant cette œuvre suprêmement harmonieuse si la *Revue* ne devait pas, dans un de ses plus prochains numéros, consacrer une étude au maître disparu.

Avec ses architectures, ses spectacles, ses ouvriers, ses visiteurs, l'Exposition de 1900 revit tout entière dans les dessins de M. Renouard. Depuis le moment où les charpentiers ont commencé de dresser leurs échafaudages jusqu'aux magnifiques soirées de septembre où, parmi les illuminations, la fête battait son plein, l'intrépide dessinateur ne s'est point lassé d'en crayonner, au jour le jour, la chronique et l'histoire. Mondains et demi-mondaines promenant leurs élégances dans la rue de Paris, exotiques aux costumes bariolés, visiteurs accourus des pays ignorés et du fond des provinces, il a su noter au passage, toujours avec humour et sans tomber jamais dans la caricature, toutes leurs attitudes, tous leurs gestes, leurs tics, leurs grimaces. Ses croquis du *Trottoir roulant*, ses dîneurs installés aux terrasses des tavernes, ses groupes d'Orientaux sont, à ce point de vue, des merveilles d'observation spirituelle. M. Renouard est inimitable, nous le savions déjà, dans l'art de traduire la cohue et le grouillement de la foule ; son *Averse à l'Exposition* est, en ce genre, un pur chef-d'œuvre ; mais nous avions eu rarement l'occasion d'étudier en lui le paysagiste et ce n'est pas le moindre

mérite de cette admirable série que de nous révéler avec quelle souplesse il sait, au besoin, exprimer tous les mouvants aspects du paysage parisien.

Auprès de ces croquis si libres et si vivants, les minutieux dessins de M. James Tissot paraissent un peu figés. La centaine de feuillets qu'il expose aujourd'hui ne représente encore qu'une faible partie de son nouvel ouvrage. L'illustration de la *Bible* ne comportera pas, suivant son programme, moins



BULAND. — LES BOUILLEURS DE CRU

de quatre cents compositions. L'artiste l'a conçue dans le même esprit et il l'exécute avec la même conscience que sa fameuse suite des *Évangiles*. Nulle recherche ne lui a coûté pour tâcher de restituer avec exactitude les types, les costumes, le décor, qu'il imagine pareils aux hommes et aux choses d'Orient ; il a visité les pays qui virent les patriarches ; il y a compté les pierres des maisons, examiné en géologue la constitution des terrains, disséqué en naturaliste les arbres, les plantes, les animaux. Personne n'a jamais appliqué avec plus de constance la doctrine préraphaélite qui commande la scrupuleuse observation de la nature. On ne peut que s'incliner devant une



Bouguereau. — Amour voltigeant sur les eaux

foi si robuste, tout en se demandant si, dans un tel sujet, il n'eût pas mieux valu sacrifier parfois à la variété et à la vie cette exactitude illusoire.

M. Besnard ne s'embarrasse point de systèmes préconçus, et la verve audacieuse avec laquelle il s'essaie dans les genres les plus divers est un des grands attraits de son talent. Il avait abordé à peu près tous les genres ; pourtant nous ne connaissions, de lui, aucune peinture religieuse. On sait dans quelles circonstances, pour commémorer la guérison d'un être cher, il a voulu décorer à Berck la chapelle d'un hospice. Ce sont les cartons de cette décoration murale que l'on voit exposés autour de l'escalier du Grand Palais. M. Besnard y a hardiment mêlé aux souvenirs de l'Évangile des scènes de la vie moderne. Dans chacune de ces compositions, la figure du Christ plane sur les souffrances et sur les joies des êtres d'aujourd'hui. C'est comme un poème en deux chants où l'on voit, d'une part, le crucifié associant aux douleurs humaines ses propres douleurs, de l'autre, le sauveur des hommes unissant ses bienfaits à ceux de la science, du dévouement et de la charité. Quelques-unes de ces compositions ont déjà reçu leur forme définitive ; tous ceux qui les ont vues dans la chapelle de Berck s'accordent à déclarer cette nouvelle œuvre aussi distinguée et plus émouvante que la décoration célèbre de l'École de Pharmacie. Si important que soit cet ensemble, il n'est pas la seule contribution de M. Besnard au Salon de cette année. Deux toiles, une figure de femme et la *Féerie intime*, rap-



BESNARD. — FÉERIE INTIME

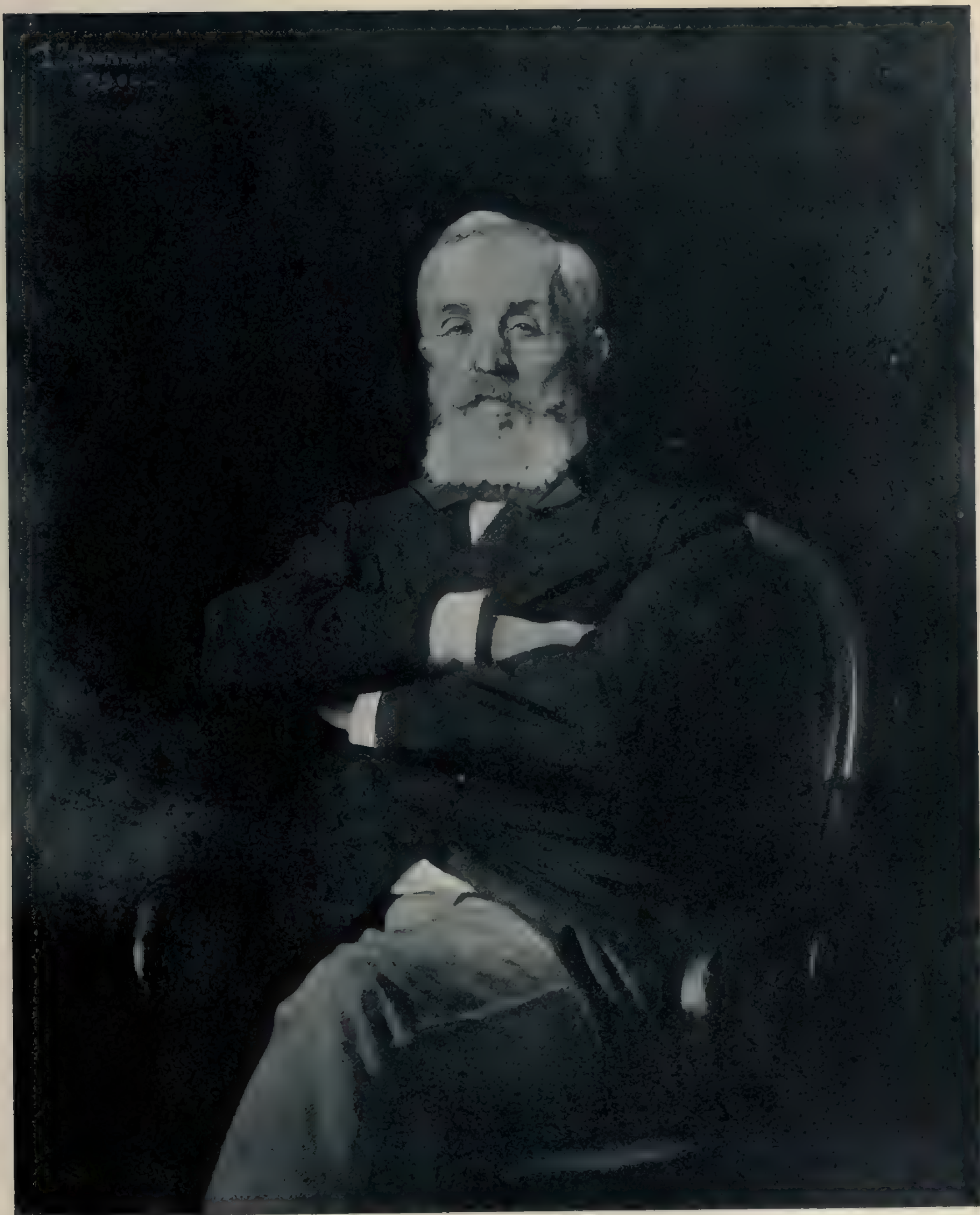
pellent l'habile portraitiste et le peintre éternellement amusé par les jeux de la lumière, par le chatoiement précieux des laques, des étoffes et des chairs.



AMAN-JEAN. — PORTRAIT DE Mlle SUZANNE PONCET

Un quatrième artiste, M. La Touche, a reçu les honneurs d'une salle spéciale où il a réuni une trentaine d'aquarelles. Les œuvres de M. La Touche ne sont jamais indifférentes. D'une année à l'autre, on le voit avec intérêt multiplier ses tentatives, en quête de nouveaux emplois de sa virtuosité. Nous connaissions et nous goûtions les savoureuses impressions d'automne qu'il se plaît à demander aux bosquets de Versailles ; les compositions dédiées à Rodin et à Puvis de Chavannes viennent nous révéler une face nouvelle et non moins intéressante, de son souple talent.

L'une des caractéristiques des Salons de 1901, c'est la raréfaction sensible de la peinture décorative, du tableau d'histoire et de piété. N'étaient les cartons de M. Besnard et le *Christ aux Enfants* de M. Maurice Denis, on n'en trouverait point à la Société nationale ; car je pense que personne ne verra la moindre trace de sentiment religieux dans l'étrange *Christ à la colonne* qu'expose M. Jean Béraud. Et même chez les Artistes français, plus fidèles d'habitude à la « grande peinture », on aurait vite fait le compte des toiles à hautes ambitions. M. Bonnat, cependant, donne l'exemple avec une vaste allégorie destinée au Palais de Justice et qui n'est point entièrement achevée.



L. Bonnat. — Portrait de M. Loubet, Président de la République

M. Edgar Maxence est un nouveau venu dans l'art décoratif : son plafond, les *Papillons de nuit*, d'une couleur plus recherchée qu'agréable, d'un arrangement confus, encore que les détails en soient souvent ingénieux, ne nous fait pas oublier ses excellents portraits. Regretterai-je une fois de plus que M. Henri Martin, avec tout son talent, s'attarde à répéter un motif trop connu ? Dirai-je que le plafond de M. Gabriel Ferrier est banal à l'excès ? que la *Bacchanale* de M. Gervais ne me touche point, non plus que les *Sirènes* de M. La Lyre, la *Phryné* de M. Chalon, l'*Adam et Ève* de M. Louis Béroud ? Je ne vois guère, parmi les grandes toiles de ces deux Salons, qu'une œuvre qui vaille d'être signalée, celle que M. Duvent a consacrée à glorifier le *Travail*. Tandis que presque tous les peintres semblent être restés indifférents aux féeriques spectacles qui, l'an dernier, ont enchanté nos yeux, M. Duvent a trouvé dans l'Exposition de 1900 le sujet d'une belle et émouvante composition où il s'est plu à exalter l'activité humaine. La Seine, toute illuminée du reflet des girandoles, des phares électriques et des feux d'artifice, occupe le centre d'un triptyque dont les volets représentent, l'un les chantiers de construction, l'autre les ouvriers rentrant, la journée faite, le long des quais tout noircis de fumée. L'effort, le repos, la joie du travail accompli, tels sont les trois chants de ce poème inspiré de l'Exposition et qui mérite de lui survivre : cette belle œuvre, la plus considérable et la plus forte que nous ait donnée M. Duvent, a sa place marquée dans un musée de l'État ou de la ville de Paris.



DREYFUS-GONZALEZ. — PORTRAIT DU SAINT-PÈRE

Les portraits, comme toujours, sont extrêmement nombreux. Au premier rang, je placerais volontiers le double portrait de M. Lucien Simon. La *Pro-*

cession, du même artiste, peut plaire davantage par la vivante diversité des types qu'elle rassemble, par la vigueur d'une exécution désormais sûre d'elle-même, et l'on doit se féliciter hautement qu'elle entre au Luxembourg. Mais ce ménage bourgeois, achevant de vieillir loin du monde dans son salon étroit aux tentures démodées, parmi les souvenirs et les reliques de famille, est une des plus saisissantes peintures de cette exposition. Outre la vérité



Gérôme. — La plaine de Thèbes pendant l'inondation du Nil

extérieure et la ressemblance physique qui, dès le premier coup d'œil, apparaissent criantes, cela résume l'existence, les habitudes, les pensées de deux êtres, cela évoque, du même coup, tout un milieu social. C'est le relief et la profondeur des figures de Balzac.

Entre cette peinture, d'une franchise qui ne craint pas la rudesse, et l'image si achevée que M. René Ménard a tracée de M. Chevrillon, le contraste est absolu. Mais ici encore, à force d'observation réfléchie et précise, le caractère du modèle, le tour de son esprit, sont aussi nettement exprimés que son attitude familière et les traits de son visage, et ce nouveau portrait n'est pas d'un moins beau style que celui que M. Ménard a fait, il y a quelques années, de son oncle, l'écrivain récemment décédé.



PORTRAIT DE Mlles I.

La préoccupation de l'effet décoratif est toujours si sensible dans les ouvrages de M. Aman-Jean que ses portraits eux-mêmes se distinguent en ceci de tous les autres portraits. C'est beaucoup moins l'exacte ressemblance matérielle que le caractère général du personnage qu'il s'efforce de traduire ;



L. DE JONCIÈRES. — PORTRAIT DE M. VICTORIN DE JONCIÈRES

il s'attache à en exprimer la grâce, l'élégance ou le charme ; il veut, pour chaque physionomie, une harmonie particulière qui lui soit comme un accompagnement ; il y a dans l'arrangement du costume, dans la disposition des draperies, les mêmes recherches de style : et quand la réussite est complète, comme dans le *Portrait de Mlle Suzanne Poncet*, c'est de l'art le plus raffiné et le plus séduisant.

Je ne puis qu'énumérer, sans donner à chacun d'eux la place qu'ils mériteraient, les envois de MM. Desvallières, Jacques Blanche, Aimé Morot,

Lefebvre, Bouguereau, Humbert, et de tant d'autres portraitistes. Ceux de M. Benjamin-Constant ne sont pas seulement curieux par les personnages qu'ils représentent : le *Portrait du Saint-Père* est une belle œuvre, sévère et forte et le portrait de la nouvelle *Reine d'Angleterre* est de l'exécution la plus spirituelle et du coloris le plus harmonieux. M. Bonnat, continuant la série de ses portraits historiques, nous donne du *Président Loubet* une image



G. Courtois. — Bayadère au repos

vivante et familière qui forme un bien étrange contraste avec la cérémonieuse attitude du même homme d'État dans le tableau de M. Layraud. M. Anquetin, infidèle cette année à l'art décoratif qui, depuis trop longtemps, semblait le retenir, a exposé un vigoureux portrait des *Frères Margueritte* ; on ne lui peut reprocher qu'une couleur un peu vieillotte qui n'était point jadis dans la manière de l'auteur.

Avec une belle figure de femme, de date toute récente, M. Carolus-Duran a envoyé une œuvre d'autrefois, le *Maître d'armes* : ce portrait, peint sur une plaque de tôle, fut d'abord une simple enseigne, mais une enseigne brossée avec une verve, avec une crânerie si extraordinaire, qu'elle ferait pâlir beaucoup de tableaux de musées. Je voudrais citer encore une admirable *Femme en deuil* de M. Henner, un portrait de M. Carrière, d'une suprême noblesse,



Jules Breton. — Le foin

la *Demoiselle d'Honneur* de M. Raffaëlli, charmante peinture dont la délicatesse serait plus appréciable si l'artiste avait mis dans toutes ces blancheurs un peu plus de variété; enfin deux souriants portraits de jeune femme et d'enfant délicieusement traités par le vieux maître Hébert.

Toute une pléiade de « jeunes » s'inspire depuis quelques années des

paysages et des types bretons. J'ai cité, en passant, la *Procession* de M. Lucien Simon. M. Cottet a repris un thème déjà traité l'année dernière, le *Feu de la Saint-Jean*. Dans son nouveau tableau, de proportions un peu plus vastes, il a modifié plusieurs détails de la composition. Le brasier qu'on voyait jadis au premier plan est aujourd'hui presque entièrement caché aux yeux des spectateurs ; la puissance des reflets est ainsi augmentée ; elle rend plus saisissante encore l'expression de tous ces visages pensifs, inclinés vers le



E. Bouillé. — Le soir dans le port de Camaret (Finistère)

feu. Personne n'était mieux préparé que M. René Ménard à comprendre et à exprimer la séduction des ruines grecques. Agrigente lui avait déjà fourni le sujet d'un de ses plus remarquables tableaux ; c'est encore le même paysage qu'il fait revivre, sous le nom de *Terre antique*, argenté cette fois par la froide lumière du matin. Mais M. Ménard est aussi un fidèle habitué des rives de l'Odet : il ne se lasse point de les peindre à l'heure du crépuscule, quand le soleil, déclinant sur la surface des eaux, incendie les nuages et dore la cime des pins : il ajoute, cette année, deux variations nouvelles à celles qu'il a tirées de ce magnifique thème ; je crois bien que son *Troupeau* est la peinture la plus savoureuse et la plus opulente qu'il ait encore signée. Venu un peu plus tard que ces trois brillants peintres de la terre bretonne et travaillant à leurs côtés, M. André Dauchez a su rapidement s'affranchir de leur influence et affirmer sa personnalité. Il expose, lui aussi, un *Troupeau* regagnant l'étable



COTTET. — AU PAYS DE LA MER « NUIT DE LA SAINT-JEAN »

à la tombée de la nuit, passant devant la mer et traversant lentement la vaste étendue de sable où luisent encore les dernières lames du reflux. C'est un paysage presque monochrome dont toutes les nuances vont du gris au noir ; il est impossible d'imaginer une palette plus sobre et cependant il n'y a pas, dans les deux Salons, beaucoup de tableaux qui soient d'un si fin coloriste.

M. Ulmann a longtemps demandé ses inspirations à la Bretagne. Il s'est contenté, cette année, d'étudier la Seine et les admirables paysages, trop ignorés des Parisiens, qu'on découvre en se promenant sur les quais, autour de la Cité. Il expose, à la Société Nationale, une série d'études faites à toutes les heures du soir, depuis l'instant où les derniers rayons du soleil commencent à rougir les vitres des hautes maisons alignées sur les rives, jusqu'au moment où la silhouette de Notre-Dame s'efface dans la nuit. Toute cette série est excellente ; et deux tableaux surtout, très différents l'un de l'autre, *Fumées* et *Le Canal*, le premier pour le charme de la couleur, le second pour la justesse de l'effet, me paraissent hors de pair.

Je ne sais si M. Dagnac-Rivière est un nouveau venu. J'avoue ne point me rappeler ses œuvres antérieures et je n'aime pas également les trois toiles qu'il expose aujourd'hui : mais ses *Barques napolitaines*, si joyeuses, si éclatantes, si riches, annoncent un beau peintre.

Les paysagistes tiennent dans les deux Salons une place si importante qu'on peut à peine nommer tous ceux dont les œuvres devraient nous arrêter : MM. Montenard et Gagliardini, avec leurs vues ensoleillées de Provence, MM. Moreau-Nélaton et Barau, peintres de la Champagne, MM. René Billotte et Raffaëlli, qui savent voir en poètes la banlieue parisienne, MM. G. et L. Griveau, studieux observateurs des petites villes provinciales, M. Le Sidaner, disciple de Cazin, M. Edouard Sain avec ses lumineux paysages de Capri, M. Marco del Pont de qui le tableau intitulé *Dans le parc* est d'une fraîcheur charmante ; plusieurs peintres de marines parmi lesquels il faudrait signaler, au premier rang, M. Bouillé pour sa *Vue du port de Camaret* et M. Stengelin, pour son *Nocturne sur la mer du Nord ;* MM. Pointelin, Lhermitte, Lebourg, Harpignies, Muenier, Damoye, etc. Des peintres même qui ont conquis leur renommée dans un tout autre domaine s'essaient au paysage. M. Carolus-Duran a rapporté de Savoie, non plus de riches et brillantes improvisations comme celle qu'on admire au Luxembourg, mais des études précises, des morceaux de nature, observés sur le vif, avec l'unique souci

de la simple vérité. Un autre portraitiste, M. Meslé, a aussi délaissé l'atelier pour les champs ; ses paysages nocturnes sont d'une grande distinction. Enfin, M. Gérôme nous montre la *Plaine de Thèbes*, au temps de l'inondation, et dans cette petite toile, plus harmonieuse que beaucoup de ses autres œuvres, il a heureusement rendu l'effet de l'immense solitude où seuls les flamants roses et les colosses de granit se mirent dans les eaux.



LECOMTE DU NOUŸ. — TRISTESSE DE PHARAON

De tous les orientalistes que M. Léonce Bénédite réunit périodiquement chez Durand-Ruel, M. Etienne Dinet est celui qui nous donne la sensation la plus vive et la plus aiguë des choses d'Algérie. Peut-être même lui est-il arrivé, en ces dernières années, de dépasser le but en rivalisant d'intensité avec la lumière de là-bas. Il expose, cette fois, avec deux paysages, une *Idylle arabe* et un *Fils de Mrabeth porté en triomphe par la foule* où toutes ses qualités de réalisme s'allient au sentiment le plus parfait de la couleur.

Le tableau d'intérieur est relativement récent dans l'art français, voué presque exclusivement pendant près de trois siècles à la décoration et à l'histoire. Excepté les Le Nain, Chardin, quelquefois Boilly et Drolling, peu de peintres, avant Bonvin, avaient cultivé ce genre où les Hollandais ont produit tant de chefs-d'œuvre et, même après Bonvin, ceux qui s'y adonnèrent s'oc-



Carolus-Duran. — Les pommiers (Savoie)

cupèrent beaucoup plus souvent d'amuser le public avec une anecdote que de faire de bonne peinture. Les peintres d'intérieur forment maintenant, au contraire, l'un des groupes les plus brillants de notre jeune école. M. Lobre, avec l'*Œil-de-bœuf*, le *Salon Louis XV* et le *Salon de la pendule*, ajoute trois petits chefs-d'œuvre à tous ceux que lui a déjà suggérés Versailles. M. Walter Gay, talent moins fort, mais d'une exquise finesse, entreprend une série ana-



MADELINE. — FIN DE JOURNÉE SUR LA CREUSE

logue sur le *Château de Fontainebleau*. On doit à M. Prinet quelques-uns des plus remarquables tableaux de genre qui aient paru en ces dernières années ; on se souvient encore du très vif succès qu'obtint, à l'avant-dernier Salon, sa *Partie d'échecs* ; la *Sonate à Kreutzer*, la *Femme au canapé*, surtout les *Adieux* montrent, avec les mêmes qualités de justesse, un faire encore plus large et une touche plus sûre. M. Edouard Saglio n'a jamais été plus heureusement inspiré que cette année : ses *Visites*, sa *Partie de dames* sont d'excellentes peintures, d'une harmonie très personnelle et d'un arrangement ingénieux. M. Morisset a aussi une série de jolis intérieurs où les jeux de la lumière sont analysés de la manière la plus délicate ; enfin un nouveau venu, M. Caro-Delvaille, n'a eu que le tort de donner la dimension d'un tableau d'histoire à une scène de *Manucure* qui est l'une des toiles les mieux peintes du Salon.

Parmi les peintres de nature morte et de fleurs, il y aurait encore à citer MM. Zakarian, Grivolas, Victor Gilbert, Cesbron, d'autres sans doute que j'oublie. M. Joseph Bail se rattache un peu à cette série, dont il est même le plus brillant *leader*. Personne n'excelle comme lui à faire étinceler les cuivres, à imiter jusqu'au trompe-l'œil tous les précieux objets dont se pare une cui-



Jean-Pierre. — L'Arrivée

sine. Son *Repas des servantes* ajoute, cette année, quelque chose à ce que nous savions de son talent : nous connaissions l'extrême habileté de M. Joseph Bail, mais c'est la première fois peut-être qu'un de ses tableaux nous donne une véritable sensation d'art.

Il y a longtemps, je crois, qu'on n'avait vu aux Salons des peintures de M. Willette. Le charmant dessinateur a repris ses pinceaux : il expose un tableau qui nous fait connaître à sa façon, c'est-à-dire avec beaucoup d'esprit, son opinion sur le *Désarmement*, et un polyptyque dont les quatre volets symbolisent les *Quatre saisons*. Tableau et polyptyque sont d'une agréable fantaisie et d'une jolie composition : on souhaiterait seulement que la couleur



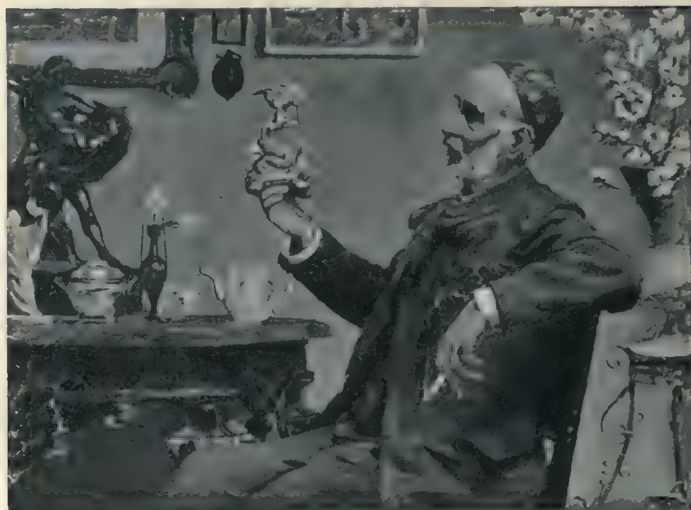
DINET. — LE FILS D'UN SAINT-MRABETH PORTÉ EN TRIOMPHE PAR LA FOULE

en fût un peu moins aigre : il y avait plus d'harmonie, autant que je m'en souviens, dans les peintures qui décoraient jadis les murailles du Chat-Noir.

Dans cette rapide promenade à travers les Salons, j'ai laissé de côté les artistes étrangers. Comme s'ils se reposaient au lendemain de l'Exposition où beaucoup d'entre eux s'affirmèrent de façon si brillante, ils sont venus, cette année, moins nombreux que d'habitude : cela se remarque surtout à la Société des Artistes français, et la rareté des œuvres exotiques, qui apportent toujours avec elles un élément de piquante variété, contribue à donner au Salon officiel cette ennuyeuse monotonie dont tout le monde a été désagréablement frappé. Là même, cependant, la part des étrangers n'est pas négligeable. Sans parler d'une vingtaine de portraits signés de MM. Thomas Seymour, Jean Styka, Florent Menet, Lee, Klein, Ostermann, de M[lle] Watkins, etc., plusieurs ouvrages étrangers sont parmi les meilleurs de la Société des Artistes. Tel le *Repos de la nuit*, par M. Noble Barlow, la *Solitude* de M. Dudley Hardy, l'*Étang mystérieux* de M. East trois toiles où se retrouvent quelques influences françaises ; tels encore la *Vue d'Ispahan* de M. Weeks, les *Funérailles dans la Low-Courtry*, par M. Frank Spenlove, et un *Combat de Centaures*, par M. Auguste Levêque, disciple flamand d'Arnold Bœcklin.

A la Société Nationale, on retrouve, toujours égal à lui-même, M. Fritz Thaulow ; M. Frédéric avec un dessin, les *Fleurs qui chantent*, et un *Portrait* d'une belle franchise ; encore des portraits de M[lle] Louise Breslau, de MM. Lavery, Neven du Mont et Edelfelt auquel le jeune visage de M[lle] Ackté a inspiré l'une de ses toiles les plus gracieuses. Le même artiste a rapporté des fiords de la Finlande une légère et charmante impression de *Soir d'été*. M. Morrice, dans ses paysages de construction simplifiée, continue de rechercher avant tout la justesse des valeurs et la distinction du coloris ; sa *Vue de Saint-Malo*, avec son ciel vert et ses murailles gris perle, est d'une harmonie savoureuse et savante. Il faudrait encore citer MM. Mesdag, Hawkins, Humphreys-Johnston, bien d'autres. Mais je n'ai ni la prétention ni la possibilité d'être complet. C'est à peine s'il me reste assez de place pour signaler l'importance de la peinture espagnole à cette exposition. Depuis longtemps, M. La Gandara est un des portraitistes les plus en vogue de l'ancien « Champ de Mars » ; je ne goûte pas entièrement les deux figures de femmes qu'il expose cette année, mais toutes ses qualités se retrouvent dans son très vivant *Portrait de M. Escudier*. Daniel Vierge, l'admirable dessi-

nateur qui a prodigué dans tous les journaux illustrés d'Europe des chefs-d'œuvre de verve, de vie et de couleur, a envoyé cette année une peinture, un *Épisode de la guerre franco-allemande*. Les *Porteurs de raisins* de M. Sorolla y Bastida, le *Vieux mendiant* de M. Yturrino, les études de MM. Laparra, Barrau, Castelucho prouvent que les modernes espagnols restent, comme leurs illustres devanciers, de sincères et vigoureux réalistes. M. Anglada emprunte à des scènes de danses les sujets de tous ses tableaux ; son caprice le mène tantôt à Séville et tantôt à Montmartre; il excelle à saisir sur le vif le mouvement endiablé de ses modèles, d'Espagne ou de Paris ; il ne manque à ses amusantes pochades, pleines d'entrain et de couleur, que d'être un peu poussées pour devenir des tableaux excellents. Enfin, M. Zuloaga expose une *Promenade après la course de taureaux* qui marque un grand progrès sur ses œuvres antérieures. Le coloris n'en paraît pas, au premier abord, entièrement agréable, et il est difficile de dire si c'est la faute de l'œuvre ou si les tentures cramoisies qui l'entourent nuisent à l'effet de cette symphonie de rouges ; mais la composition tout entière est d'une verve puissante ; le groupe des femmes, coiffées de mantilles et maniant l'éventail, qui entourent l'amazone a une belle allure ; les types sont curieux et fortement marqués ; le paysage a bien toute l'âpreté du pays espagnol et, en définitive, le tableau de M. Zuloaga pourrait bien être, à ce Salon, le plus intéressant de tous les ouvrages que de précédents succès ne recommandent pas encore à l'attention des visiteurs.



LEENHARDT. — MON AMI GEORGES D'ALBENAS

MAURICE DEMAISON.

LA SCULPTURE



Marqueste. — Victor Hugo
statue pierre.

Pour quiconque se rappelle la prodigieuse confusion, le désarroi, symbolique de toute l'Exposition de 1900, qui régnait, l'an dernier, dans cet absurde hall des Champs-Elysées, domaine exclusif, aujourd'hui, des sculpteurs de la Société des Artistes français, — alors que ceux de la Société Nationale sont réfugiés dans la partie arrière du Palais, sur l'avenue d'Antin, — l'impression, au seuil du Salon, est toute reposante. A la place où se hérissait, l'autre été, l'incohérent pêle-mêle des gestes vains, le fouillis inextricable des bras, des troncs, des jambes levées dans une sarabande éperdue ; à la place de ce déballage de statues, de bas-reliefs et de bustes empilés au petit bonheur, un jardin vert et fleuri, où s'espacent symétriquement les plâtres et les marbres; l'ordre après le chaos. On en éprouve comme une sensation de bien-être, d'équilibre, de santé; la sensation de l'homme qui, à l'automne passé ayant vu son verger dévasté par l'ouragan, le retrouverait au printemps, embaumé du parfum des aubépines roses et poudré de l'odorante neige des pommiers. Et l'on oublie jusqu'au vacarme des marteaux, travaillant avec une sage lenteur à l'achèvement du palais. Arrêtons-nous un moment, de grâce, à savourer cette émotion douce, car les joies nous seront comptées, au cours de la promenade que nous allons entreprendre.

Ce Salon de 1901, ce premier Salon du siècle, ainsi qu'on s'est plu à le répéter, comme pour donner à son enseignement plus de solennité, certifie, confirme jusqu'à l'évidence ce qu'il était déjà si aisé de prévoir depuis des années, ce

qui crevait les yeux à l'Exposition défunte : la graduelle déchéance, l'agonie de la sculpture monumentale, — la sculpture par excellence, la Sculpture, avec une majuscule.

Cette agonie, on pouvait la proclamer déjà, sans crainte de démenti, devant ce Grand Palais des Champs-Elysées, dressé comme un opprobre pour attester



Rodin. — Victor Hugo

à tout jamais la lamentable misère esthétique de la Foire du monde de 1900. Le contenant annonce le contenu; et cela est en vérité trop logique. Que l'architecture tombe d'inanition, la sculpture doit dépérir aussi, nécessairement, inéluctablement. La fable *Les Membres et l'Estomac* ne trouvera jamais d'application d'une plus criante vérité.

Les affligeantes statues qui se sont multipliées aux péristyles, aux perrons, aux couronnements de ce palais sont bien celles qui lui conviennent. Tout chef-d'œuvre aurait hurlé d'être là. Aucun chef-d'œuvre même ne pouvait germer sur ces pierres froides, sans signification ; aucun ne saurait vivre, sans paradoxe, derrière ces murs. Puisque telles sont les besognes que donne l'Etat à « ses » artistes, de décorer des bâtisses Louis XVI, tous s'applique-



Dreyfus-Gonzalez. — Portrait de Mme Waldeck-Rousseau

ront à exceller dans cette décevante besogne, tous s'exerceront à ce mensonge ; car il faut vivre. Le résultat fatal, vous le voyez.

Et quelle idée les soutiendrait, quelle flamme les guiderait dans ce labeur ingrat ? La gloire de l'ancien régime ? Vous souriez ! Une foi ? Comptez les groupes religieux du Salon ; regardez-les, surtout. Quelle fausseté ! quelle hypocrisie ! Le patriotisme ? il suscita quelques belles œuvres, alors que le souvenir de nos malheurs récents était cuisant encore dans les mémoires ; mais tout s'oublie, et cette croyance-là, comme tant d'autres, est en baisse ; et ni le groupe expressif et d'un vigoureux mouvement, de M. Antonin Mercié, *Aux enfants du Gard*, ni celui de M. Peynot, *Aux enfants de Sens*, ni quelques autres où des adolescents mourants étreignent des glaives brisés, où de massifs cuirassiers s'ensevelissent dans les plis de drapeaux, où des matrones drapées brandissent des rameaux de lauriers, ne sont des œuvres vraiment inspirées. C'est toujours le même geste, que nous commençons à savoir par cœur, et des artistes de l'habileté de MM. Mercié et Peynot eux-mêmes parviennent à peine à le renouveler, à nous le rendre acceptable. Et puis, en somme, un temps viendra où les « enfants » de toutes les provinces, où les « combattants » de tous les départements, où les « défenseurs » de toutes les villes auront leur monument. Alors, voilà encore une source d'inspiration qui sera tarie bientôt.

On aura, comme M. Lecomte du Nouy, qui a taillé dans le marbre une figure élégante, malgré la désarticulation de certaines attaches, la ressource d'exalter les martyrs de la liberté. Cela encore sera limité comme suggestions heureuses. Restera donc à éterniser les traits de nos grands hommes. C'est la monomanie en vogue, depuis quelques lustres, et pas mal de nos statuaires s'y sont appliqués, cette année encore.

Le plus fameux entre tous ces créateurs d'effigies, celui du moins avec le nom de qui on a fait le plus de bruit est M. Auguste Rodin.

Certes, je m'incline, respectueux, devant l'homme qui tour à tour a pétri dans la glaise frémissante ou ciselé dans la pierre rebelle ces couples passionnés, *Le baiser*, *L'enlèvement*, et la théorie tragique des *Bourgeois de Calais*, et la gravité inspirée du *Saint Jean-Baptiste* ; qui a fait vibrer la matière inerte des passions les plus douloureuses et de la volupté la plus ardente. Je crois que M. Rodin pouvait être, pour reprendre le mot grandiloquent de Baudelaire, un des « phares » de l'Art, — qui sait ? — qu'il pouvait aspirer à

conquérir, aux côtés de cette prodigieuse trinité, Rude, Barye, Carpeaux, sa place au panthéon des demi-dieux de la sculpture contemporaine. Il lui suffisait de s'abandonner à son intuition, d'écouter son génie, — lâchons le mot. Mais la critique d'art veillait, par malheur pour lui. Avec sa manie de vouloir tout comprendre, tout commenter surtout, même ce qu'elle ne comprend pas, de faire de l'exégèse à propos de tout et de rien, elle s'est ingéniée à découvrir aux œuvres de cet artiste sincère, de cet excellent ouvrier, des visées qu'elles n'avaient pas, des significations symboliques qui en étaient absentes. Lui s'est piqué au jeu. Cette métaphysique, qu'il ne se connaissait guère et qu'on lui révélait, l'affola. Il faisait des chefs-d'œuvre comme M. Jourdain de la prose, sans le savoir, et quand il pouvait ; il se considéra comme tenu à ne plus faire que de cela, et à les perfectionner encore par toutes sortes d'inventions ingénieuses. Les commentateurs renchérirent dans leurs amplifications. On s'excita l'un l'autre, l'artiste et la critique. Entre les mains de ce brave artisan, au cerveau simple, un peu brut, on plaça des livres d'une inspiration infiniment raffinée ; on lui fit lire Baudelaire, ce génie compliqué et troublant. D'autres que lui en eussent été assommés.

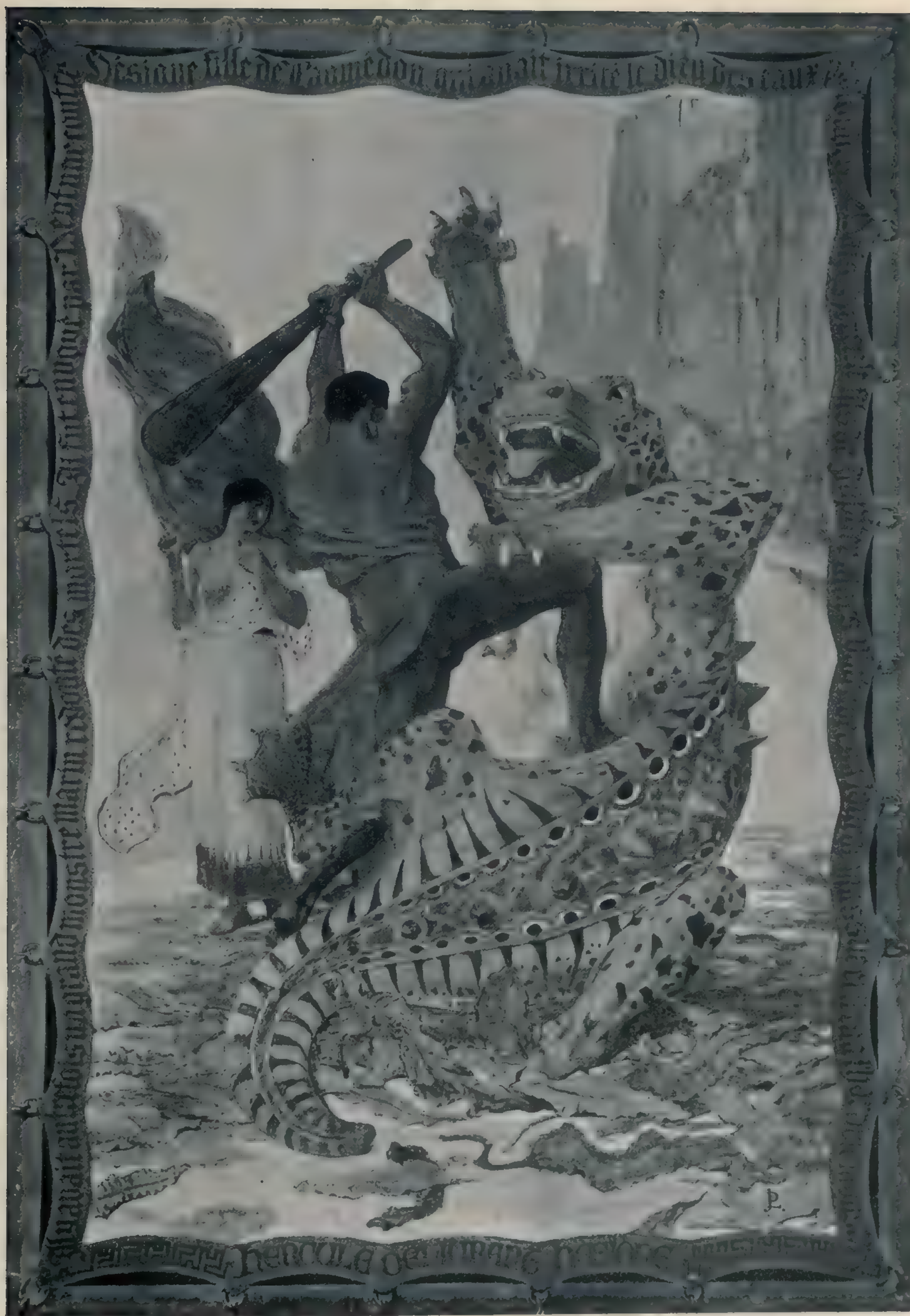


De Saint-Marceaux. — Sphinx, tête pierre.

Maintenant, voilà M. Rodin obligé d'avoir éternellement la profondeur de l'abîme, et de travailler sans répit dans les apocalypses ; condamné à la philosophie à perpétuité, à se chercher sans cesse, sans peut-être se trouver jamais,

Triste objet où des dieux triomphe la colère.

M. Rodin est la pitoyable victime de la littérature. Il le faut déplorer, regretter les belles œuvres qu'il pouvait nous donner et que, dans sa fièvre



Jean-Paul Laurens. — Hercule délivrant Hésione
carton de tapisserie.

touchante de se surpasser, dans sa décevante course à l'impossible, il n'a plus le temps d'enfanter.

Que sera ce *Victor Hugo* que, d'année en année, il nous montre, fragment par fragment, à l'état d'ébauche, d'esquisse, et cette fois, enfin, en achèvement? Il serait malaisé de le dire. Il faut se contenter de louer de beaux morceaux d'anatomie, une altière et noble expression, de saluer un maître tailleur de pierre, toujours, qui peut-être se ressaisira ; et puis se satisfaire avec l'espoir d'une nouvelle merveille, en formant des vœux ardents pour la rédemption de M. Rodin. Puisse-t-il, quelques mois, fausser compagnie aux littérateurs et s'enfermer dans la solitude, pour y caresser la belle œuvre qu'il nous doit donner!

M. de Saint-Marceaux avait à immortaliser, lui, le regretté président Félix Faure et Alphonse Daudet. Cette dernière statue est encore inachevée. Quant au *Félix Faure*, étendu sur la lame tombale auprès du drapeau tricolore, on ne saurait dire que cette figure de « gisant » soit réellement émouvante, mais, je le répète, les temps héroïques de la sculpture sont révolus. C'est du moins un ouvrage d'une excellente tenue, et le masque est d'une ressemblance criante.

Çà et là encore, des statues, colossales de dimensions, mais où la beauté n'est nullement en proportion de la masse ; des redingotes, des uniformes chamarrés qui vont aller enlaidir quelques places, au risque de communiquer aux plus endurants d'incurables agoraphobies ; un *Pelletier* et un *Caventou* de M. Ed. Lormier qui se dressent déjà quelque part, vers le Luxembourg, et que leur titre d'inventeurs du sulfate de quinine — dans la statue, ils le recherchent encore, en toge et épitoge, ce qui est, comme vous savez, l'habituel costume des savants dans leur laboratoire ! — que leur titre, dis-je, d'inventeurs du sulfate de quinine expose aux plus déshonorants soupçons : « C'est une réclame ! » a proféré dédaigneusement, à haute voix, l'autre jour, une dame opulente, auprès de moi ; deux *Pasteur* au moins, un de M. Hugues, destiné à la cour de la Sorbonne, un Pasteur inquiet, tenant à la main un ballon qu'il éloigne d'un air défiant, du geste d'un homme peu sûr de ce qui va sortir de là ; un autre, de M. Daillion, plus familier, qui médite dans un fauteuil ; il y a un *Baudin*, de M. Boverie, qui n'ajoutera rien, évidemment, à la poésie de ce « faubourg Antoine » jadis si chevaleresque, mais qui, du moins, atteste sans emphase « com-

ment on meurt pour vingt-cinq francs par jour! »; un modèle du *Monument de Mgr Rivet*, par M. Paul Gasq, qu'on a déjà vu dans mainte cathédrale; un *Wicaz*, pittoresque, élégant, en habit à la française et bottes à revers, par M. Déchin; des œuvres honorables, mais qu'on sent conçues à froid, dans



Plech. — Aurore, statue marbre.

l'effort, dans la douleur du pensum. Je vous dis; la sculpture se meurt de consomption.

Beaucoup de talent, d'ailleurs, tous; du talent comme s'il en pleuvait, eux et jusqu'à leurs praticiens, si l'on entend par talent ce que Zola appelait « la facilité exécrable des doigts ». Il ne leur manque que la flamme intérieure, cet on ne sait quoi, grand enthousiasme ou grande douleur, qui illumine celui qu'il émeut et le fait se dresser un beau jour, les bras rompus, mais extasié, portant quelque *Monument aux Morts*, comme nous vîmes naguère M. Bartholomé. Aussi ne leur demandons pas ce qu'ils ne peuvent donner.

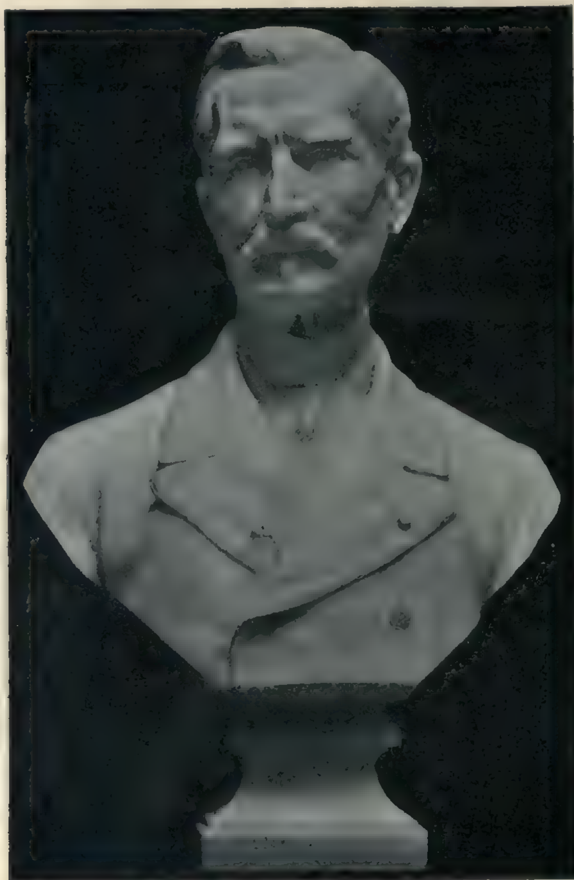


FRÉMIET. — L'AMOUR ET LE PAON DE JUNON (bronze doré).

M. Récipon, travaillé d'une enviable émulation, dut croire qu'il avait, lui aussi, senti le grand frisson, quand il conçut son haut-relief *Chacun porte son faix*, une œuvre qui vaudrait qu'on la discutât longuement, et dont je m'excuse de devoir parler si brièvement, car elle déborde d'intentions louables. Autour du Christ, qui tend d'un mouvement bien allègre, à mon sens, sa croix vers le ciel, comme une offrande, les pauvres humains se pressent, ceux-ci las, si las ! ceux-là alertes encore et les yeux pleins d'espoir, les enfants innocents, l'aveugle qui va tâtonnant, le bâton étendu, le juge, plus prostré sous le poids futile de la main de justice que les rudes manouvriers chargés d'outils et de fardeaux. Et seuls les porteurs du Veau d'or, vers lequel s'envolent tous les sourires, tous les baisers, sont pleinement joyeux et satisfaits, ce qui est en vérité d'une morale un peu décourageante. Qu'a entendu prouver, par cette grande page, M. Récipon ? L'idée ne s'en dégage pas nettement et il manque à l'œuvre énorme un peu de clarté dans l'expression, un peu d'harmonie et d'équilibre dans la composition pour atteindre à la pleine beauté. Non loin de là, se développe un pan, la moitié de la *Frise des ouvriers*, que M. Guillot avait modelée pour décorer l'exèdre de l'entrée monumentale de l'Exposition. Vous vous rappelez, sans doute, cette théorie de travailleurs se hâtant, d'un pas alerte, vers l'arc géant. C'était avant la fête que M. Guillot les modela, et cela seul explique leur enthousiasme. Les pauvres ! comme ils déchantèrent, les lampions éteints ! et comme ils tourneraient le dos à la foire, aujourd'hui qu'ils savent ce qu'elle fut, déceptions et misères ! N'importe, on fut injuste pour M. Guillot ; on lui doit une réparation, et je ne verrais, pour ma part, nul empêchement à ce qu'on lui accordât, pour y édifier ce débris survivant à l'Exposition, l'emplacement qu'il sollicite.

J'ai dit plus haut combien nos sculpteurs et leurs auxiliaires indispensables sont adroits de leurs mains. Si cela ne leur suffit pas pour les œuvres où le souffle serait nécessaire, cela les sert à souhait dans la sculpture de genre, et la lascive, la souple *Volupté* de M. Félix Charpentier, l'*Aurore* de M. Denys Puech, si parfaitement déraisonnable, d'ailleurs, de conception ; le *Satyre* de M. La Spino, l'agréable *Fontaine de Bacchus*, de M. Deplechin, l'*Etoile du Berger*, de M. Roussel qui, Grand Prix, envoie de la Villa Médicis mieux qu'un bon devoir d'élève, « l'élégant » *Alcibiade*, de M. Chapuy, habile pastiche du grec, amusant comme toutes les parodies spirituelles, nous

fourniraient sur ce point, d'abondants sujets d'étude, avec, aussi, quelques maritornes mythologiques, aux croupes rebondies, aux attitudes impudiques, qui gesticulent çà et là, — si, d'ailleurs, ces vénérables personnes, trop souvent



DALOU. — EDMOND HUET, DIRECTEUR HONORAIRE DES TRAVAUX DE PARIS, buste marbre.

déjà rencontrées, au détour d'un massif, étaient susceptibles d'intéresser encore quelqu'un. Elles se survivent, falotes, changeant seulement de nom de Salon en Salon. Parfois, — mais c'est si rare ! — un Pygmalion plus ardent ou plus avisé que les autres les réchauffe, les ranime, les rajeunit : ainsi fit M. Bergé, dont la *Muse*, retrouvant la tête du divin Orphée, esquisse un geste si pieux ; ainsi fit encore M. Vital-Cornu qui, avisant, quelque matin, une opulente créature qui s'étirait, la sculpta, avec quelle habileté, quel art

des nuances, quelle connaissance complète des ressources du métier, il faut voir! puis l'éleva à la qualité de symbole, et la sacra *Nature qui s'éveille.*

Mais quelque admiration qu'on puisse professer pour les tours de force, pour la belle virtuosité, il est impossible, en vérité, de se passionner pour cela. Que nous voulez-vous, Nymphes, Oréades, Bacchantes? Et vous, Bacchus, Eros, Zeus tempétueux !

Combien mieux inspirés sont les artistes qui se penchent tout simplement vers la vie qui passe, assez belle, sans fard, pour retenir leur attention, et attentifs, émus comme au seuil du mystère, s'appliquent en toute conscience à la traduire de leur mieux, à en rendre la palpitation, lente ou fébrile ; ceux qui plongent au gouffre limpide ou trouble des yeux, s'attardent à admirer, bandé par un souci ou détendu dans l'allégresse, l'arc infiniment doux des lèvres, comme le promeneur, du haut de la colline, s'oublie à suivre du regard la route au delà du val s'arrondissant vers l'inconnu, et s'essaie à deviner vers quels édens ou vers quelles limbes elle conduirait ses pas ; ceux qui guettent sur l'infini des fronts, ainsi que l'ombre d'un nuage sur la mer, la fuite des pensées douces ou angoissantes. Ceux-là jamais ne perdent leur temps. D'affûts pareils, M. Lemaire, ému de pitié, a rapporté le *Dernier baiser*, d'une si poignante simplicité; M. Jacquot, ce groupe de tendresse *Premières amours ;* M. Larroux son *Idylle ;* M. Guittet son vigoureux *Porteur d'eau africain ;* M. Tarrit, sa *Chiffonnière*, réaliste à l'extrême limite; M. Elsinger, cette vieille femme si résignée qu'il intitule *Ultima Spes ;* Mlle Girardot son *Départ de l'Islandais*, promis grave qui murmure à l'oreille de la promise les mots décisifs, dont l'écho vibrera jusqu'à la tombe à leurs oreilles, pour lui dans les nuits de péril, pour elle dans les nuits d'attente. Des mêmes préoccupations sont sorties et la statue de M. Gustave Michel, *Au soir de la vie*, ce pèlerin aux bras durcis par un long travail, au front élargi par les lourds pensers, arrêté, rêveur, au sommet d'où l'on entrevoit Chanaan, et le groupe si poignant de M. Roger Bloche, *Le Froid*, ces deux misères pressées l'une contre l'autre, mornes, ces deux tristes corps anguleux déjà comme des cadavres, et glacés presque comme eux, mettant en commun leur reste de tiédeur. De la même inspiration encore procèdent la *Femme sortant du bain*, de M. Albert Bartholomé, opulente et grasse nudité ; le *Laboureur* de M. de Orssi, assis sur le sillon en cours, bouche bée ; et le bas-relief de M. Gaudissart, la *Vie de la maison*, calme

comme une fresque, et celui de Mme Marie Cazin, la *Vie obscure*, souriante évocation d'existences paisibles et heureuses, morceau d'une rare distinction ; le *Guerrier mort* de M. Chalembert et ces épiques mercenaires, les *Mineurs* de M. Constantin Meunier qui a été, dans cette voie, parmi les initiateurs les plus féconds, et que personne n'a égalé.



Bartholdi. — Les grands soutiens du monde : le Travail, le Patriotisme, la Justice (Sphère terrestre), groupe plâtre.

Si M. Denys Puech, qui a donné surtout à M. Loubet je ne sais quel air vainqueur qui ne lui est pas habituel, a trop visé à faire œuvre aimable, d'autres portraitistes, auteurs de bustes ou de médaillons, se sont appliqués encore à déchiffrer l'énigme des âmes derrière la fallacieuse apparence des masques : M. Dalou dont le *Lavoisier* eût remplacé admirablement celui qui occupe à l'heure actuelle la place de la Madeleine, et dont les bustes de Jean Gigoux, bonne face de vieux Gaulois, et de M. Huet, sont deux œuvres excellentes ; M. Fix-Masseau, artiste au talent délicat, un rien précieux, qui a traduit heureusement, dans la *Femme aux rubans*, la grâce du demi-sourire ; M. de Saint-Marceaux (buste du docteur Pozzi) ; M. Carl, le *Vieux tailleur de pierre ;* M. Paul Dubois, dont le buste de *M. Saint-Saëns* est de toute beauté ; M. Marqueste, dont j'aurais dû mentionner plus haut le *Victor Hugo*, taillé avec ampleur, et qui expose encore un buste très vivant de *M. Falguière*, M. Pallez qui eut l'honneur de portraiturer *S. M. la Reine régente d'Espagne ;* M. Theunissen, qui a taillé en plein bois un *Harpignies* admirable; M. Reymond de Broutelles, dont le buste d'*Emile Hennequin* est une œuvre maîtresse, grave et forte; M. Weigele, devant qui a posé *M. Chauchard;* M. Chabre Biny, auteur d'un buste fort décoratif du *Comte de la Sizeranne ;* M. Maillard, auteur d'un buste de l'excellent journaliste *Gaston Stiegler;* M. Frémiet,



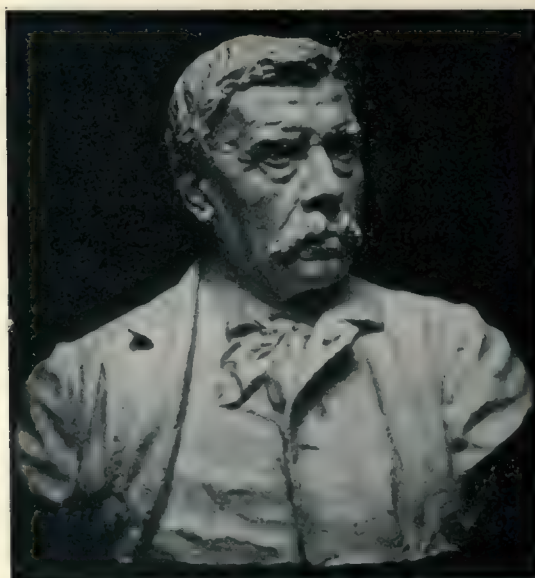
Gérôme. — Washington

qui expose le buste de *M. Gabriel Fauré ;* M. René Baudry, dont la *Bigoudine* est d'un sentiment très pénétrant ; M Jossant, qui a modelé avec sympathie son *Vigneron du Berry ;* M. Autan, dont le portrait de *M. Mougeot* est fort juste d'expression ; et je ne crains pas de mentionner, à la suite de ces effigies de célébrités ou d'humbles, le merveilleux, le grandiose portrait de *Chat* que le ciseau prestigieux de M. Jean Dampt, ce maître ouvrier et ce bel artiste, fait jaillir, tout vivant, tout nerveux, d'un bloc de marbre noir ; et aussi les malicieux *Oursons* de M. Victor Peter, et ceux non moins espiègles de M. Paillet. Il me faut en passer, car je voudrais, avant que de poser la plume, mentionner une caractéristique de ce Salon aussi frappante que l'atonie où est tombée la sculpture monumentale, ceci étant, je pense, une conséquence de cela : c'est l'évolution très nette de nos sculpteurs vers le bibelot, vers l'objet de vitrine ou d'étagère. Il y a en grand nombre, aux deux Salons, de petits groupes, des statuettes qu'on est tout surpris de trouver, au catalogue, à la sculpture plutôt qu'aux objets d'art. A la Société des Artistes français, on les a rassemblés, pour la plupart, à gauche de l'entrée, dans une galerie spéciale : surveillez bien cette galerie. Elle débordera demain, l'an prochain, peut-être, dans le hall. Les marmousets qui la peuplent mettront en fuite, armée lilliputienne, mais prenant l'avantage du nombre, tous ces grands flambards avec leurs glaives brisés, leurs cuirasses, leurs biceps d'hercules de foire. La foule vient vers eux ; ils sont sûrs de son approbation : c'est la mode. Et puis, comme ils demandent, en général, moins de peine à enfanter, qu'ils sont plus séduisants, par la richesse ou la variété des matières dont sont pétris leurs corps mignons, leurs atours somptueux ; comme ils seront de meilleure vente, évidemment ils vont multiplier à plaisir.

J'ai quelque regret à ne pouvoir que mentionner les plus remarquables : les *Lutteurs* de M. Théodore Rivière, qui fut parmi les précurseurs du mouvement ; le *Washington* triomphant, de M. Gérôme, qui étend sur les foules le geste pacificateur du Marc-Aurèle classique, et dont le cheval écrase des lauriers ; les envois de M. Borglum, doué d'un œil habile à saisir au vol le mouvement ; la statuette de la *Loïe Fuller* de M. Pierre Roche, qui est, avec M. Henry Nocq, le sculpteur attitré de la célèbre mime, et, avec lui, celui qui l'a le mieux comprise (il envoie d'autre part de beaux morceaux décoratifs), l'*Eve* si souple de ligne, si abandonnée, de M. Dagonet ; les petits *Eléphants* de M. Seysses ; le groupe d'orfèvrerie de M. Caron, *Sortie*

de bain ; le *Chat* de M. Virion ; le *Jésus* d'ivoire et d'argent, de M. Bénet ; les mignonnes *Danseuses* de M. Agathon Léonard, qui n'oublie pas que la suavité est son apanage et qui expose, d'autre part, deux bustes exquis ; les groupes de M. Voulot ; les curieux *Types de la rue* de M. Wittmann, amusantes petites illustrations de la vie courante ; le *Portrait*, de M. Perrin ; l'*Enfant*, de M. Eriksson, minuscule, mais d'une étonnante justesse de geste ; le *Saint Martin*, un peu vague de contours, de M. de Chalembert ; les *Loups* et les *Sangliers*, de M. Laplanche ; le *Maître ferronnier* de M. Jean Baffier, pour lequel je donnerais quatre masses de plâtre grosses et lourdes comme son autre envoi. Et tout cela, bronze, plâtre, bois, marbre, revêtu de chatoyantes et subtiles patines ; tout cela maquillé, truqué, peint comme les précieuses petites Tanagras, incrusté de pierreries, plaqué d'émaux lucides. La voie est séduisante, aimable à suivre. Mais où conduit-elle ? Ah ! temps qui vîtes éclore les métopes du Parthénon, et la *Diane* d'Anet et la *Marseillaise*, et le groupe de la *Danse*, que vous êtes loin !

GUSTAVE BABIN.



LA GRAVURE



La gravure, cette année, manque de présentation à la Société des Artistes français ; parquée en des boxes, plus hauts que larges, comme le jardin dont parle Alexandre Dumas, elle est une cause de fatigue. Son exposition, en plein couchant, la rend cruelle aux yeux, et ce sont de vains remèdes à ces misères, les groupements par genres, burin, eau-forte, bois et lithographie.

La gravure souffre d'une crise? Eh! qui n'en souffre à cette heure? L'estampe a vu de pires hauts et bas. Aux xve et xvie siècles, elle connut l'Université prohibitive ; au xviie, elle encourut les dédains, elle subit la dureté des temps ; au xviiie elle fut splendide, au xixe honorée ; on la croit engagée dans une nouvelle phase d'amertume, juste à l'aurore du xxe. Ce sont là des mots sans grande signification. La sereine philosophie, venue de l'expérience, met à chaque chose un diapason normal ; elle aide à passer les hivers ; elle nous montre l'inanité des engouements et la sottise des modes. Que la folie du jour s'amuse de telle pratique plutôt que de telle autre, l'estampe « à main d'artiste » n'en restera pas moins la plus digne de considération. Bien mieux, et ceci peut sembler étrange, mais d'entre les divers usages admis pour la production de cette estampe, le trait au burin est le type initial, dont les autres artifices découlent naturellement. Faisons ou ne faisons pas du burin une science hiératique, transmise en des temples, il n'en demeure pas moins, après cinq cents ans, ce que la roue des voitures, la balance romaine, mille choses irremplaçables, sont restées dans le monde, un principe. Il s'ensuit, bon gré mal gré, que les pratiquants dans cette branche originelle représentent l'idée créatrice et méritent d'être les premiers cités.

Certes, à comparer les burinistes d'aujourd'hui et ceux d'il y a cent ans,

nous devons accorder que bien peu des nôtres rappellent leurs anciens, Godefroy, Barthélemy Roger, Boucher-Desnoyers ou Tardieu. Et Godefroy a été le premier prix de gravure en France. D'eux à nous, il en est comme de Voltaire à Zola, pour les idées et le langage; M. Patricot tourne autrement le trait que ne faisait feu M. Richomme. Pure affaire de nuance cependant, car sauf que maintenant la belle taille est « désuète », que nos burins modernes cherchent davantage les techniques du rendu, et disposent d'une plus grande liberté d'allure, le thème initial n'a guère varié. La convention graphique repose sur ce fait : produire, avec du noir et du blanc subtilement gradués, la sensation de la couleur. Pour ceci, les ancêtres avaient imaginé des coupes déliées ou pleines, entrecroisées, soutenues de points carrés ou ronds ; les nôtres emploient le burin en tailles simples, serrées ; c'est la différence d'entre l'écriture de Louis XIV et nos pattes de mouche, mais nos pattes de mouche en gravure sont toujours du burin, le burin sacré, que nulle héliographie ne saura pas plus remplacer, qu'un phonographe la parole même.

Cette cantilène en faveur de la pérennité du burin ne peut nous faire disconvenir de deux choses. D'abord, de l'extrême pauvreté des envois au Salon sur ce point, et du désintéressement visible que les burinistes marquent pour la manifestation annuelle. L'abstention d'Achille Jacquet est une désillusion pour ceux de ses amis qui eussent voulu retrouver, en belle place, le triptyque mantegnesque dont les musées étrangers se disputent les épreuves tirées en rouge. Sans doute, deux des pièces de cette trilogie avaient figuré en d'autres Salons ; mais leur réunion en une seule feuille de papier, le tirage d'un seul coup, méritaient qu'on en offrît la curiosité et l'enseignement. Cette œuvre marque dans notre école de gravure une étape certaine, elle a produit à Londres, à Vienne, partout où on l'expose, la sensation d'une résurrection formelle, d'un nouveau départ, et les collègues de M. Achille Jacquet lui devront ce rappel de popularité. De tous ceux que nous trouvons dans la gravure au burin, combien n'ont exposé que pour ne pas se singulariser ! M. Jules Jacquet nous a trop habitués aux morceaux de résistance, pour que ses *Ordonnances* d'après Meissonier suffisent à le représenter dignement. M. Jean Patricot a plus largement donné sa mesure, et l'élégante *Mrs Hibert*, d'après Gainsborough, lui vaudra beaucoup de louanges en Angleterre. La seule critique serait plutôt dans je ne sais quel éclat métallique et argentin, que l'ex-

trême ténuité des travaux impose au tirage. L'*Histoire d'Esther* est une translation délicieuse, toute de grâce, à peine un peu trop grise, mais d'une distinction fort raffinée.

Cette note grisâtre, atténuée, tenue pour plus noble en ce moment, paraît la caractéristique recherchée et voulue partout. Le *saint Jérôme* de Bellini, si chaud de peinture, si ambré, est resté sous la cendre un peu uniforme de M. Boutelié ; et pourtant, chez cet artiste, quelle conscience, et quelle belle fermeté dans ses traditions d'école! Même en cette pièce, quelle naïveté douce et calme! Je vois, à des hauteurs infinies, une grande estampe de Morse, commandée par le Ministère, qui est aussi dans le terne. Il y a M. Chiquet, avec trois petites choses, deux têtes d'Anglaises et la célèbre pendule de M. de Camondo, ces choses sont dans le neutre voulu. On le trouve en diverses histoires, comme un mot d'ordre ou un enseignement; volontiers accuserait-on ses propres yeux, si, dans le nombre, des taches noires ne venaient rassurer. Trois filles de Louis XV, par M. Mathey-Doret, d'après Nattier, donnent là une très jolie note, mais le graveur, s'inspirant des vieux du temps de Nattier, tel Lebas, commence à l'eau-forte et termine au burin. Il n'y a pas à s'en plaindre quand le résultat est bon ; même une « belle taille » coulée, déliée, avec pleins et grêles, ne nous effraierait pas, au cas d'une réussite. Qu'importe le moyen? Une rare aventure cependant et qui, depuis Claude Mellan, ne se montre pas souvent en un siècle, c'est le burin original. Hélas! celui de M. Mayeur fort habilement manié et appliqué à de très aimables portraits, ne s'exerce pas à « pouce levé » sans esquisse préalable, comme on va sur une feuille de papier, le crayon en main, ainsi que le faisait Mellan aux bonnes heures. On devine un dessin arrêté, sévère, en un mot le procédé employé par Robert Nanteuil, sous Louis XIV. Ce n'est pas hier.

Dans l'eau-forte, si l'on met à part les traducteurs, on a M. Théophile Chauvel à son bon rang, M. Ardail, MM. Le Couteulx, Lalauze, Laguillermie; de ce dernier, une tête de Gainsborough un peu rude, — a-t-il vu le tableau? — M. Mongin, plein de conscience, d'habileté et de jolis moyens dans les phases nuancées. Il faut dire aussi MM. Delteil, Damman, Cl. Faivre, Mme Louveau-Rouveyre. Alors le bataillon des « originaux » s'avance, aussi nombreux, non moins décidé que là-bas, dans la maison d'en face.

Tous les genres, toutes les tendances sont représentées là, même l'anarchie; le Rembrandt, ce serait M. Poseler et sa *Ménagère ;* le préraphaélisme, M. de

Egusquiza ; l'officiel, M. Henri Lefort, avec ses deux portraits si regardés de M. Loubet et de M. de Swarte ; je ne dirai pas l'anarchiste pour ne point paraître dénoncer un fabricant de marmites, mais il existe, on le trouvera

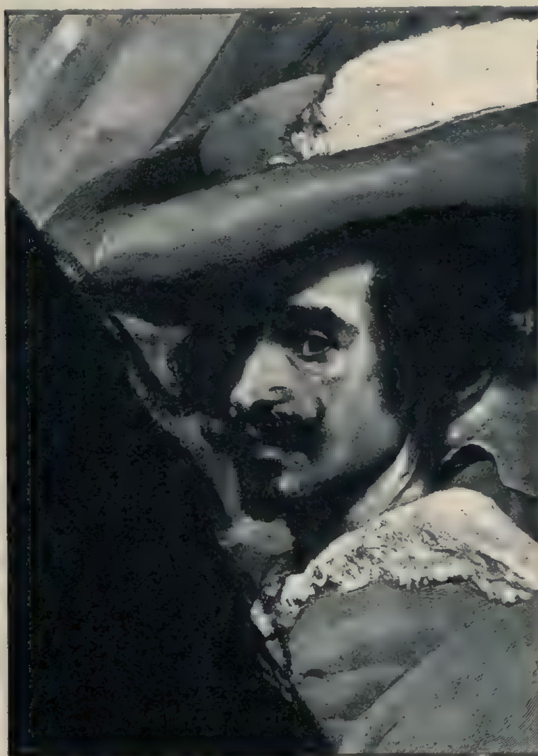


POSELER. — LA MÉNAGÈRE, eau-forte originale.

sans peine. Il y a aussi M. Robida, M. Coppier surtout, qui est dans la couleur, et dont le tempérament se garde d'excès. La couleur ! Mais on en trouve autant ici que de l'autre côté, c'est le joujou de l'année, et il s'en faut amuser en attendant la suite. Je ne veux oublier ni M. Pennell, toujours fort délicat, ni M. Toussaint, d'une vigueur fort goûtée, ni M. Thevenin, ni Mlle Stein dont les pointes sèches ont de la grâce.

A la Société nationale, l'estampe jouit de plus de respect ; on la tient

pour une suite naturelle de la peinture, et les rares traducteurs qui se sont risqués là paraissent gênés, tels Jasinski ou Decisy. Bracquemond, lui, ne traduit pas, il transpose. Il est là, avec un bouquet de Chérets aériens, nuageux et pimpants, à faire douter qu'il n'en soit réellement l'auteur. Le grand artiste a été au fond de tous les procédés ; en érudition spéciale, en connaissance des grands ou des petits moyens, il est un maître ; s'il invente, il est tout esprit ; s'il traduit, il est tout conscience et respect. Et cependant ce respect ne va jamais jusqu'à l'oubli de soi. Les Chérets qui sont bien incontestablement de Chéret sont aussi des Bracquemonds certains, et personne ne s'en plaint. Il se peut donc qu'en rapportant la parole d'un autre, un artiste doué garde son accent, et intéresse de cet accent, et de cette volonté à rester lui-même. Avec des nuances, pareilles qualités sont en Waltner ; les thèmes sur lesquels il opère lui sont imposés, ils ont même une syntaxe assez serrée parfois, et les diversités en sont troublantes ; il s'y applique en se jouant, et s'il a affaire à Bracquemond, devenu peintre cette fois, comme dans le *Souvenir de l'Exposition*, c'est du Bracquemond qu'il donne en restant Waltner. On ne dira pas que cette planche ait causé à l'un et à l'autre de grandes joies artistes, — il est toujours cruel de se heurter à de pareils sujets — mais ceci est, dans l'ordre de ces entreprises, une œuvre marquante, d'une lumière et d'un ton infiniment doux. Le Cabinet des estampes possède le dessin original de Bracquemond ; l'estampe, mise à côté, montre ce que Waltner y a donné de soi, et ce ne pouvait être plus heureusement pour l'un ni pour l'autre.



DAUVERGNE. — GRAVURE SUR BOIS

Quelques plus petites pièces, de Waltner encore, dont l'une d'après Carrière, une autre d'après Delacroix, une estampe de Jasinski d'après Burne Jones, laquelle n'aurait pas à qui se comparer là ; une belle estampe de Decisy d'après Desportes, et la très vigoureuse eau-forte de Paul Lafond d'après Jacque — traitée dans l'oubli volontaire des eaux-fortes du même Jacque — formeraient le groupe des travaux de reproductions notables. On y ajouterait une assez belle pièce de Greux, et, dans le genre de la gravure en couleur, des vignettes gravées par Decisy tout à fait jolies d'après Léandre ou Rochegrosse, lesquelles nous rappellent les vignettes originales d'un livre illustré ces années passées par François Courboin.

Restent les *originalités*, — et ce terme devrait être admis, car il manque — les eaux-fortes de peintres qui dans le Salon national, font la majorité contre les autres. Ces autres sont les graveurs sur bois, les lithographes, les graveurs sur verre et les gypsographes ! Mais il s'en faut que tous les artistes exécutant l'eau-forte de peintre soient des peintres. M. Besnard, M. Raffaëlli sont des peintres. M. Paul Renouard en est un. M. Lepère de même ; mais M. Rodin est un sculpteur, et ses pires détracteurs le reconnaissent pour tel. D'autres, très avertis, fort habiles, n'ont jamais tenu un pinceau, ils sont en nombre. Tous, partis comme on les voit, sur une pareille intention, celle de se récréer, d'écrire une petite phrase d'art, sans contrainte et sans préoccupation, sont, par le fait de leur complexion, entraînés à cent lieues les uns des autres. M. Besnard, c'est la fougue d'une nature impatiente des jougs, M. Raffaëlli la recherche de ce que ne font pas les autres. M. Rodin — on ne le voudrait croire — a des obligations à Andrea Mantegna, évasives, je l'accorde, peu assurées, mais pourtant très indiscutables. Auguste Lepère s'écarte d'eux tous par plus d'une intention, car il est maître du procédé, on le voit mieux informé que nul autre des ressources et des mécomptes de la pratique. Sa marche est puissante, brutale, pleine toutefois d'une poésie intense et persuasive. Par le tirage, il exprime en épisodes minutieux et variés les jeux de l'atmosphère. De lui à Paul Renouard, ce sont beaucoup de points de contact ; ni l'un ni l'autre ne voient le monde sous l'aspect de sucre candi ou de pralines ; leur vision des êtres a l'acuité féroce ; elle leur fournit, sans aller à la charge, une ironie majestueuse. Les pointes sèches de Renouard prises au vol du pont roulant, l'année dernière, consacrent l'immortel badaud sous ses attitudes momentanées, à la fois ridicules et grandioses. L'esprit du véritable



Besnard. — Étude, eau-forte.

philosophe qu'est Paul Renouard s'est trouvé à l'Exposition un champ d'expériences aussi riche que celui rencontré par Lepère dans le délabrement des quartiers populeux et hagards qui longent la Bièvre.

Tout près de ces artistes on dirait Béjot ou Horn van Gravesande, à cause de la crânerie de leurs études. Puis, intermédiaires entre eux et les procédés en couleur, ce serait Chahine ou Louis Legrand, entremêlant leur travaux à la pointe, de fines aquatintes, d'une cuisine infiniment douce, très alléchante. Des sujets, rien à dire, c'est un peu de tout et peu de chose, des bretonnes, une petite vache en baudruche — on n'est pas fatalement animalier — et une suite d'images destinées par Louis Legrand à un livre d'heures. Les figures en sont un peu inattendues au milieu de nos pudeurs modernes, mais avant de les condamner, qu'on se reporte aux petites scènes imaginées dans les *Heures de la Vierge*, par Philippe Pigouchet, qui n'hésite jamais à camper, face aux prières, les œuvres de nature les plus risquées. En sincérité ces choses bien portantes nous changent des essoufflements remarqués au Burne-Jones voisin, que grava Jasinski pour l'ennui du monde.

Des gaufrures de M. Lefort des Ilouses, ou de la gypsographie de M. Roche, je me garderai de médire, d'abord, parce que leurs nouveautés sont d'intéressants essais, fort habilement traités, et que ces artistes vont à un but, sans nulle envie de s'imposer par des explosions majeures. Il faut se rappeler Palissy, réputé hors de son sens dans le vieux temps, et dont les « hystoires » ont aujourd'hui la même faveur qu'un filon du Klondyke.

A ces investigations en deçà des pistes battues, l'eau-forte en couleur, redevenue de bon ton, nous apporte sa gaîté ; la gaîté japonaise, papillotante, un peu musquée, en faveur de laquelle tout se tente, même le tirage à l'eau comme fait M. Beltrand, la *poupée* comme d'autres, et le traditionnel repérage de Le Blon chez la plupart. Peut-être est-ce beaucoup, la gaufrure et l'argenture, appliquées par M. Ey-Chenne à une marchande de pommes de terre d'Audierne, quand d'autres gaufrent simplement, ou simplement repèrent, et très rarement dorent ou argentent. Tout compte fait, M. Jeanniot ou M. Raffaëlli, qui n'ont pas tant de cordes à leur arc, ou M. Laffitte qui s'en tient aux moyens connus, ou M. Mordant qui se contente de repérer à quatre planches, ou M. Godin à trois, n'obtiennent pas de résultats moindres. Cela amuse peut-être les Allemands ; les nôtres en sourient, et jusqu'à nouvel ordre l'opinion de France comptera pour quelque chose en art.

Pour le bois , les « caprices » peuvent s'invoquer plus justement, puisque les Japonais nous ont donné une orientation nouvelle. Nous leur avons fourni la poudre et les canons, ils nous ont réciproqués de leurs œuvres de paix, en



MILCENDEAU. — PORTRAIT DE FILLETTE, lithographie.

attendant de nous renvoyer les balles. Comme eux nous voici taillant nos planches au canif, témoin deux pièces de Laboureur. Mais à la Société nationale — disons aux *Martiens*, les *Elyséens* seront les artistes français — il y a Lepère, et Lepère a des secrets, tant de merveilleuses dextérités qui font de ses bois en couleur les plus savoureuses gâteries. Une petite fille passant sur



Maurou. — Arrestation de Broussel, lithographie d'après Jean-Paul Laurens.

le Pont Royal est d'Hiroshighé, vous pourriez croire. On fait affaire à Lepère de ne pas voir joli, ce n'est pas le cas pour cette exquise petite histoire toute simple, un petit chef-d'œuvre.

Si, dans le bois, le Salon national s'affirme un peu en avance par l'audace et la nouveauté, il s'en faut que la lithographie suive. Je ne parle pas de M. Rivière, toujours très intéressant dans ses synthèses lumineuses. Mais pour la belle technique, le choix des moyens et l'éloquence, les artistes français se tiennent. On noterait au Salon national, les impondérables épreuves de Mlle Breslau, d'une rare qualité de bistre clair, pareilles à des contre-épreuves. On dirait les visions spirites de M. E. Carrière, d'une aération un peu enfumée, volontaires et puissantes toujours, œuvres de maître. Quelque part, un habile envoi de Milcendeau. Aux artistes français, la lithographie est plus employée dans les traductions, il en est de fort bien tenues, d'agréables, de tout à fait remarquables même. Je me sens une vive admiration pour le *Trutat* de M. Paul Maurou ; cette œuvre est la perfection ; elle est comme le ralliement d'une foule d'autres, plus ou moins réussies, qu'on sent inspirées à des élèves par le maître Maurou. Mais en ce lieu plus sage, plus tempéré, les travaux originaux rivalisent avec ceux de l'autre maison. On en voit de modérés, de prudents, — dans ceux-ci une jolie étude de chat par Denise, un portrait d'homme par Mlle Favier, un autre portrait par Oslod d'un Monsieur ressemblant au héros de l'*Embarquement pour Cythère* remarqué au Salon de peinture ! — On en voit de plus cavalcadeurs, d'emballés même, lesquels tôt ou tard s'envoleront à la terre de liberté proche. Mais qu'il en soit ainsi, s'il leur plaît, et toute constatation faite, en dépit des paroles plus ou moins solennelles prophétisées sur la décadence de l'estampe, nous la trouvons bien en vie, suffisamment gaillarde pour supporter les mauvaises heures, tendant à la perfection ; sur le fait de vitalité, d'entrain et de progrès, les premiers Salons du xxe siècle donnent beaucoup d'espérances.

Henri BOUCHOT.



Lepère. — Une rue a Amsterdam, eau-forte.

L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART

DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE

L'histoire et la critique d'art sont loin de tenir, dans l'Enseignement supérieur français, une place en rapport avec leur importance et leur utilité. En effet, totalement exclues de certaines Universités, réduites ailleurs officiellement ou pratiquement à une fraction de leur domaine, elles n'obtiennent les moyens d'embrasser



LE LABORATOIRE : SALLE DE TRAVAIL

l'ensemble de leur matière et de donner la mesure de leurs services que des Facultés des lettres de Paris et de Lille.

L'Université de Lille, depuis la rentrée de 1900, dispose d'un *Institut d'histoire de l'art ancien et moderne*, dont nous voudrions en quelques lignes définir l'*enseignement* et décrire le *laboratoire*.

L'*enseignement* se propose de satisfaire, non une vague curiosité par une revue superficielle d'anecdotes et d'images, mais la raison réfléchie par une enquête appro-

fondie sur la personnalité des maîtres et l'individualité des œuvres, sur les caractères, les origines, les rapports des genres et des styles. Pour le « cours », à l'exposé narratif et descriptif qui permet à l'auditeur une réception passive et stérile, il préfère l'explication analytique et démonstrative qui exige une attention active et excite à l'effort personnel. Pour la « conférence » réservée aux étudiants, il réduit autant que possible le rôle du maître à la direction d'exercices pratiques, exercices d'expertise d'état civil, de recherches iconographiques et bibliographiques, de présentation orale



LE LABORATOIRE : SALLE DE TRAVAIL

ou écrite. Bref, préoccupé d'éducation autant sinon plus que d'instruction, il provoque non seulement à l'acquisition d'une connaissance érudite d'histoire de l'art, mais encore à l'apprentissage pratique de la critique d'art.

Strict sur la méthode, l'enseignement est largement éclectique en matière de programme : il en emprunte les éléments à l'art tout entier. Cependant libéralisme ne signifie pas indifférence, et il ne croit pas outrepasser son droit en manifestant deux préférences, l'une à l'égard de l'art contemporain, l'autre à l'endroit des arts septentrionaux. L'étude de ces derniers s'impose particulièrement à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université du Nord de la France qui, par sa situation géographique se trouve naturellement désigné pour des travaux sur les arts flamand, hollandais, allemand, anglais, scandinave. D'autre part, les trésors d'art monumental et les opulentes collections publiques et privées de la France septentrionale attendent encore un inventaire méthodique, critique et illustré, pour l'établissement duquel nul organe ne paraît mieux qualifié que l'Institut d'histoire de l'art de Lille.

L'Institut occupe sur un flanc de la Faculté des Lettres une superficie utile d'environ 1 000 mètres, répartie entre huit salles, hautes de huit mètres, éclairées par des

plafonds vitrés, dont la surface murale est d'environ 1 500 mètres. Il comprend quatre sections distinctes : le « laboratoire », une « salle d'exposition », un musée de moulages, une « salle du Nord ».

Le *laboratoire* est l'organe essentiel [1] : il renferme la bibliothèque, les collections photographiques et un musée de démonstration ; il sert au professeur pour les conférences et les cours publics ordinaires et aux étudiants, qui y ont libre accès pour le travail personnel. La *bibliothèque* satisfait aux besoins généraux et particuliers par



Le laboratoire : une des salles de moulages

la réunion de quatre séries d'instruments de travail : bibliographies, lexiques, manuels, catalogues de musées périodiques, ouvrages relatifs au Nord de la France et aux arts septentrionaux, répertoires des livres d'art des bibliothèques lilloises, des richesses du musée de Lille, des collections de l'Institut, etc. — Les photographies (plus de 10 000 documents, tous pourvus d'une légende indiquant l'état civil de l'original et de l'artiste, assemblés dans de grands portefeuilles rangés verticalement dans des casiers s'ouvrant par le haut) sont classées méthodiquement, uniformément de gauche à droite, par genres et, dans chaque genre, par sections géographiques, dans chaque section selon l'ordre chronologique, enfin pour chaque artiste par groupes de sujets analogues. De sorte que l'opération mécanique de feuilleter la suite des portefeuilles équivaut à une revue rationnelle de l'évolution artistique. — Quant à la décoration, son allure méthodique et démonstrative s'accorde avec la destination du

[1] C'est une belle salle dont la superficie est de 42 mètres et la surface murale de 333 mètres.

lieu et avec les tendances de l'enseignement. Grâce aux dimensions de la salle, on a pu, sans encombrement, exposer contre ou sur les parois des statues, des bustes, des bas-reliefs, des moulages de sculpture décorative, des originaux ou des moulages d'art somptuaire, de grandes photographies de monuments, de tableaux, de gravures, etc. Tous ces documents ont été choisis et placés de façon à développer par séries symétriques, de gauche à droite depuis l'entrée, la succession chronologique des styles principaux [1]. Chaque pièce est commentée par une pancarte dont la composition uniforme indique le sujet, l'artiste, le lieu d'origine et de conservation. La démonstration est complétée par des cartes de « géographie artistique » qui localisent, pour les styles originaux, les grands monuments, les centres importants de production, l' « aire d'expansion ». Des « spécimens de technique » exposent les phases du travail d'une peinture, d'une aquarelle, d'un modelage, d'une gravure, etc.

Le « laboratoire » possède une annexe dans une salle réservée aux expositions contiguë au musée de moulages. De grands chevalets pourvus de cadres mobiles et une longue vitrine permettent de présenter des séries d'images ou d'objets. Commentées par des « causeries », elles constituent une sorte d'extension de l'enseignement.

La documentation photographique est complétée, pour la sculpture, par une collection de 612 moulages, disposés dans l'ordre chronologique. Chaque pièce porte une pancarte, dont la disposition typographique uniforme s'échelonne à gauche des rubriques imprimées, équivalant à une suite logique d'interrogations auxquelles des inscriptions manuscrites fournissent les réponses. D'autre part, aussi souvent que possible, le moulage est accompagné de photographies figurant, selon les cas, l'ensemble dont l'original fait partie, l'édifice dont il est un ornement, l'aspect du cadre urbain ou naturel pour lequel il fut conçu.

Une salle spéciale a été consacrée au *Nord*, parce que tout culte exige un sanctuaire et que l'originalité des civilisations germaniques réclame l'individualité d'un laboratoire.

En somme l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Lille assure amplement l'enseignement de l'histoire artistique générale ; en outre, il offre aux études d'art septentrional une base d'opérations sérieuse. Il est consacré par l'épreuve de l'expérience, par les marques d'estime et de sympathie dont l'ont honoré le public et l'Université.

François BENOIT.

[1] Y compris l'art d'Extrême-Orient.

Le gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

Pages.

Alexandre Lunois (II), par M. Émile Dacier 36

Antoine Watteau (I et II), par M. Louis de Fourcaud, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts. 87, 313

Art (l') du Yamato, par M. Cl.-E. Maitre (I et II). 49, 111

Arts (les) dans la maison de Condé (II et III), par M. G. Macon, conservateur adjoint du musée Condé. 69, 133

Bibliographie 145, 226, 373, 440

Buste funéraire grec du musée du Louvre, par M. Max. Collignon, membre de l'Institut. 377

Daumier, par M. Gustave Geffroy. 229

Devant une collection de pots à crème anciens, par Mme la comtesse Pierre de Cossé-Brissac 385

Double (le) modèle d'Hercule, eau-forte inédite de Meissonier. 85

Épées (les) d'honneur distribuées par les papes (I et II), par M. Eugène Müntz, membre de l'Institut.. . . . . 251, 331

Essai sur l'iconographie de Mirabeau, par M. Henry Marcel, conseiller d'État. 269

Evert Van Muyden, par M. Henri Bouchot, conservateur du Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale 183

Fresques (les) de Tiepolo à la villa Soderini, par M. Henri Boucher. 367

Général (le) Lejeune, par M. Fournier-Sarlovèze 161

Goya (VI et VII), par M. Paul Lafond, conservateur du musée de Pau 20, 211

Guitarrera, lithographie originale de M. A. Lunois. 330

Henri Paillard, peintre, graveur à l'eau-forte et graveur sur bois, par M. Henri Beraldi. 101

Hôtel de Ville (l') de Paris (III et IV), par M. Fierens-Gevaërt 193, 281

Institut (l') d'histoire de l'art de l'Université de Lille, par M. François Benoit, docteur ès lettres chargé de cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lille. . . . 437

Legs (le) de la baronne Nathaniel de Rothschild au musée du Louvre, par M. Jean Guiffrey, attaché au musée du Louvre. 357

Manière (une) nouvelle d'éclairer les tableaux, par M. Jules Buisson. 354

Nicolas Gysis, par M. William Ritter 301

Paul Sédille (I et II), par M. Sully Prudhomme, de l'Académie française. 77, 149

Pourquoi Thésée fut l'ami d'Hercule, par M. E. Pottier, membre de l'Institut, conservateur adjoint au musée du Louvre 1

Rue (la) Boutebrie, eau-forte originale de M. Lepère. 19

Salons (les) de 1901 :
L'architecture, par M. G.-L. Pascal, membre de l'Institut. 341
La gravure, par M. Henri Bouchot 427
La peinture, par M. Maurice Demaison. 397
La sculpture, par M. Gustave Babin. 415
Sculpteur (un) belge : Paul de Vigne, par M. Fierens-Gevaërt. 263

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

		Pages.
Babin (Gustave).	Les Salons de 1901 : la sculpture.	415
Benoit (François).	Institut d'histoire de l'art de l'Université de Lille.	437
Beraldi (Henri).	Henri Paillard peintre, graveur à l'eau-forte et graveur sur bois	101
Boucher (Henri).	Les fresques de Tiepolo à la villa Soderini.	367
Bouchot (Henri).	Evert Van Muyden	183
	Les Salons de 1901 : La gravure	427
Buisson (Jules).	Une manière nouvelle d'éclairer les tableaux.	354
Collignon (Max).	Buste funéraire grec du musée du Louvre.	377
Cossé-Brissac (Ctesse de).	Devant une collection de pots à crème anciens.	385
Dacier (Émile).	Alexandre Lunois (II)	36
Demaison (Maurice).	Les Salons de 1901 : la peinture	397
Fierens-Gevaërt.	L'Hôtel de ville de Paris (III et IV).	193, 281
	Un sculpteur belge : Paul de Vigne.	263
Fourcaud (Louis de).	Antoine Watteau (I et II).	87, 313
Fournier-Sarlovèze.	Le général Lejeune	161
Geffroy (Gustave).	Daumier.	229
Guiffrey (Jean).	Le legs de la baronne Nathaniel de Rothschild au musée du Louvre.	357
Lafond (Paul).	Goya (VI et VII)	20, 211
Macon (G.).	Les arts dans la maison de Condé (II et III).	69, 133
Maitre (Cl.-E.).	L'art du Yamato (I et II).	49, 111
Marcel (Henry).	Essai sur l'iconographie de Mirabeau	269
Müntz (Eugène).	Les épées d'honneur distribuées par les papes (I et II)	251, 331
Pascal.	Les Salons de 1901 : l'architecture	341
Pottier (E.).	Pourquoi Thésée fut l'ami d'Hercule.	1
Ritter (William).	Nicolas Gysis.	301
Sully Prudhomme.	Paul Sédille (I et II).	77, 149

GRAVURES HORS TEXTE

N° 46

(Janvier 1901.)

Pages.

La rue Boutebrie (quartier Saint-Séverin), eau-forte originale de M. Lepère 19
La maja desnuda, gravure de M. Dezarrois, d'après le tableau de Goya (Académie de San-Fernando) 29
Les tisseuses de burnous, d'après la lithographie originale de M. A. Lunois (1890), Ed. Sagot, éditeur 37
Attendant l'office, église del Salvador, à Séville, lithographie originale de M. A. Lunois. 39
L'évocation chez les spirites, d'après la lithographie originale de M. A. Lunois (1893), Ed. Sagot, éditeur, ... 41
Course de chars à l'hippodrome, d'après la lithographie originale de M. A. Lunois (1893), Ed. Sagot, éditeur 43
Au coin du feu (*Volendam*), lithographie originale de M. A. Lunois. 45
Les novios, d'après la lithographie originale de M. A. Lunois (1898), Ed. Sagot, éditeur. 47
Vue à vol d'oiseau d'Horiû-ji 53

N° 47

(Février 1901.)

Vase en argent ciselé, appartenant à S. M. l'Impératrice de Russie. Composition et dessin de Paul Sédille. 81
Le double modèle d'Hercule, eau-forte inédite de Meissonier, héliogravure de Dujardin. 87
Réunion sur une terrasse, héliogravure de Braun Clément et Cie, d'après le tableau de Watteau (musée royal de Dresde). 93
Mezzetin à la guitare, tableau de Watteau (musée de l'Ermitage). 97
Souvenir d'Algérie, gravure à l'eau-forte de M. Henri Paillard 105
Jû-ichi men Kwannon, du Hokké-ji, héliogravure de Arents 113
Jikoku-Ten, statue en bois 117
Zôchô-Ten, statue en bois 117
Tamon-Ten, statue en bois. 117
Komoku-Ten, statue en bois 117
Yakushi Rurikwô nyoraï, du Yakushi-ji. 121
Le Daï-Butsu de Kamakura 129

N° 48

(Mars 1901.)

Meuble, exécuté d'après les dessins de Paul Sédille. 153
Le général baron Lejeune, d'après une miniature de M. G. Guérin, héliogravure de Arents. 165

Pages.
Panthère noire, eau-forte originale de M. E. Van Muyden 185
Lionne à l'affût, eau-forte originale de M. E. Van Muyden. 189
La grande salle des fêtes de l'Hôtel de Ville. 197
La musique à travers les âges, plafond de la grande salle des fêtes, par M. Gervex. . . 201
La danse à travers les âges, plafond de la grande salle des fêtes, par M. Aimé Morot. . 205
La voûte d'acier; réception de Louis XVI à l'Hôtel de Ville, héliogravure de Braun Clément et Cie, d'après la peinture de M. Jean-Paul Laurens. 209

N° 49

(Avril 1901.)

L'amateur d'estampes, d'après la peinture de Daumier (collection de M. Lutz) 233
Le bain, d'après la peinture de Daumier (collection de M. Lutz). 235
Le badigeonneur, eau-forte de M. Pennequin, d'après la peinture de Daumier. 237
Les lutteurs, d'après la peinture de Daumier (collection de M. Louis Sarlin). 239
Après l'audience, d'après l'aquarelle de Daumier (collection de Mme Esnault-Pelterie). . 241
Les amateurs, héliogravure d'après la peinture de Daumier (collection de M. Georges Feydeau). 243
Au théâtre, d'après la peinture de Daumier (collection de M. Viau). 245
Les saltimbanques, d'après la peinture de Daumier (appartenant à M. Rosenberg). . . 249
L'Immortalité, gravure au burin de M. Louis Le Nain, d'après la statue en marbre de Paul de Vigne (musée de Bruxelles). 265
Mirabeau, héliogravure de Arents, d'après le buste de Houdon (appartenant à M. Ch. Delagrave) 277
La Vérité, entraînant les Sciences à sa suite, répand sa lumière sur les hommes, plafond du salon des Sciences à l'Hôtel de Ville, par M. Besnard, d'après la gravure de M. D. Mordant 285
Le triomphe des arts, plafond du salon des Arts, héliogravure de Braun, Clément et Cie, d'après la peinture de M. L. Bonnat. 289
La Poésie, d'après la peinture de M. R. Collin, dans le salon des Lettres. 297

N° 50

(Mai 1901.)

Le rendez-vous de chasse, tableau de Watteau, d'après la gravure de Aubert (collection Wallace, à Londres). 317
Le Savoyard à la marmotte, tableau de Watteau, d'après la gravure de Audran (musée de l'Ermitage) 321
Le peintre-graveur Mercier et sa famille, peinture de Watteau, héliogravure d'après la gravure de Mercier (British Museum). 325
L'amour au théâtre français, tableau de Watteau, d'après la gravure de Cochin (musée de Berlin). 329
Guitarrera, lithographie originale de M. A. Lunois. 331
La Vierge et l'Enfant, d'après le tableau de Mainardi. 357
La Vierge et l'Enfant, école florentine du xve siècle. 359

Pages.
La laitière, héliogravure de Braun Clément et Cie, d'après Greuze 361
Femme de la vallée du Rhône, d'après l'aquarelle de Jules Jacquemart 365

N° 51

(Juin 1901.)

Portrait de M. P. D..., d'après le tableau de M. Aimé Morot 397
Yvonne, héliogravure de Braun, Clément et Cie, d'après le tableau de M. Jules Lefebvre. 399
Amour voltigeant sur les eaux, d'après le tableau de M. Bouguereau 401
Portrait de M. Loubet, Président de la République, d'après la peinture de M. L. Bonnat. 403
Portrait de Mlles L..., gravure à l'eau-forte de M. Pennequin, d'après la peinture de M. F. Humbert 405
Au pays de la mer « Nuit de la Saint-Jean » d'après le tableau de M. Cottet 409
Les pommiers (*Savoie*), d'après le tableau de M. Carolus-Duran 411
Le fils d'un Saint-Mrabeth porté en triomphe par la foule, d'après le tableau de M. Dinet. 413
Portrait de Mme Waldeck-Rousseau, d'après la peinture de M. Dreyfus-Gonzalez. . . . 317
Hercule delivrant Hésione, d'après un carton de tapisserie de M. Jean-Paul Laurens. . 419
L'Amour et le paon de Junon, bronze doré, par M. Frémiet 421
Washington, d'après la sculpture de M. Gérôme 425
La Dame au manteau, eau-forte originale de M. Coppier 429
Etude, d'après une eau-forte de M. Besnard 433
Une rue à Amsterdam, d'après l'eau-forte de M. Lepère 437

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 46

(Janvier 1901.)

Pages.
En-tête : *Thésée revenant de Crète* (vase François à Florence) 1
Thésée tuant le Minotaure (coupe du musée de Florence) 3
Les exploits de Thésée (revers de la coupe de Florence) . . . . 5 et 7
Exploits d'Hercule et de Thésée réunis (revers d'une coupe du musée du Louvre) 9
Hercule combattant les Amazones (amphore du musée du Louvre) 11
Thésée combattant les Amazones (lécythe du musée de Naples) 13
Terre cuite de Smyrne (musée du Louvre). 15
Thésée chez Amphitrite (coupe du musée du Louvre) 17
En-tête : *Le tribunal de l'Inquisition*, tableau de Goya à l'Académie de San-Fernando 20
Le duc d'Osuna (collection de don Aureliano de Beruete) 21
L'infante Isabelle de Bourbon (ancienne galerie de San-Telmo à Séville) . . . 23
L'enfant à l'agneau, carton de tapisserie (collection de don Livinio Stink) . . 24

Pages.

Les gardes du tabac, carton de tapisserie (musée du Prado) 25
La maison de fous (Académie de San-Fernando). 27
La maja vestida (Académie de San-Fernando) 28
Métamorphose de sorciers (à l'Almeda du duc d'Osuna. 30
Fabrication de balles dans une forêt (casa del principe à l'Escurial) 31
Scène de carnaval (collection de M. E. Cherfils) 33
La procession du vendredi saint (Académie de San-Fernando) 34
En cul-de-lampe : dessin de Goya. . . 35
En-tête : *Couverture de la partition du ballet « l'Etoile »* (E. Biardot, éditeur), lithographie de M. A. Lunois 36
En lettre : *Fanfan-la-Tulipe*, lithographie tirée des *Chansons d'aïeule* (Ed. Sagot, éditeur) 36
Au bord du Zuyderzée, lithographie originale. 37
La lessive dans le gourbi, lithographie originale (Ed. Sagot, éditeur) 39
La prison de Port-Sainte-Marie, lithographie tirée des *Souvenirs d'un canonnier de l'armée d'Espagne* 40
Danaé, lithographie originale en couleurs (Ed. Sagot, éditeur) 41
La partie de volant, lithographie originale en couleurs 42
Lithographie originale tirée de la partition de « Rivoli » (E. Biardot, éditeur). 43
Le colin-maillard, lithographie originale en couleurs (Ed. Sagot, éditeur) . . . 44

Pages.

Lithographie tirée de la partition de « Rivoli » (E. Biardot, éditeur). . . . 47
Encadrement de page, composition de M. Ch. Jouas. 49
Démon porteur de lanterne, par Kôben (vers 1215). 50
Figurines en terre peinte de la pagode d'Horiû-ji (VIIIe siècle ?). 51
Démon porteur de lanterne, par Kôben (vers 1215). 54
Plan de l'enceinte intérieure. 55
Ni-ô-mon d'Horiû-ji 56
Pagode d'Horiû-ji. 57
Bonten, roi gardien de gauche du Kô-fuku ji. 58
Taï-Shaku, roi gardien de droite du Ko-fuku-ji 59
Kon dô d'Horiû ji. 60
Shaka entouré de Yakuô et de Yakujô. . 61
Tamon-ten un des Shi-tennô du Kon-dô . 62
Jikoku-ten, un des Shi-tennô du Kon-dô . 62
Kô-haï de la triade Amida. 62
Amida entouré de Kwannon et de Séïshi. 63
La Dévi au paon kakémono du trésor d'Horiû-ji 64
Bosatsu peint sur un volet de Tama-Mushi. 64
Peintures murales du Kon-dô (*Horiû-ji*) 65, 66, 67
En cul-de-lampe : *Gyogi Bosatsou* . . . 68
En-tête : *l'Hôtel de Condé à Paris* . . . 69
Château et parc de Chantilly avant 1660. 71
Le château de Chantilly avant 1660. . . 73
Le parterre de l'orangerie à Chantilly, d'après Pérelle 75

N° 47

(Février 1901.)

En-tête : *Poitrail en fer et tôle forgés et étampés*, d'après les dessins de Paul Sédille 77
Paul Sédille, d'après la peinture de M. Carolus-Duran 79
Hôtel de P. Sédille, boulevard Malesherbes. 80

Pages.

Le lavoir d'Aulnay, d'après la peinture de Paul Sédille 83

En-tête : *La Coquette*, par Watteau, d'après la gravure de Boucher 87

Watteau par lui-même, d'après la gravure de Boucher 89

Les fêtes vénitiennes, d'après la gravure de Laurent Cars 91

Bon voyage, d'après la gravure de Audran 92

Concert champêtre (*Watteau et M. de Julienne*), d'après la gravure de Tardieu 95

Les jaloux, d'après la gravure de Scotin. 96

Le lorgneur, d'après la gravure de Scotin. 99

En cul-de-lampe : *Le berger content*, d'après la gravure de Crépy fils . . . 100

En-tête : *Les graveurs du XX*e *siècle*, gravure sur bois, de M. Henri Paillard. 101

En lettre : *Henri Paillard*, d'après un dessin de M. Léandre 101

En Hollande 102

Hollandaise 102

Titre de 50 pastels de Paillard 103

Port-Vendres. 106

Le pavillon de la Hongrie. 107

Le pont Alexandre III. 108

Le pavillon de la Belgique. 109

Le petit bras de la Seine. 110

En cul-de-lampe : *Le jury de gravure à l'Exposition de 1900*. 110

Encadrement de page, par M. Ch. Jouas. 111

Une des faces de la lanterne du Tô-daï-ji (viiie siècle) 112

Kwannon assise ou Miroku (viie siècle), statuette en bronze noir. 114

Kwannon assise de la maison impériale (viie siècle), statuette en bronze . . . 114

Pages.

Kwannon debout d'Horiû-ji (viie siècle), statuette en bronze. 115

Kwannon de la maison impériale (viiie siècle, statuette en bronze). 115

Une Tennin (ixe siècle, bois et laque sèche). 116

Kichijô-Tenniô du Joruri-ji (viiie siècle, bois peint et laqué. 118

Bosatsu en prières, du San-Gwatsu-dô, attribué à Riôben (viiie siècle, laque sèche). 119

Socle du Yakushi du Yakushi-ji 120

Nikkô Bosatsu, du groupe de Yakushi-ji 122

Gwakkô Bosatsu, du groupe de Yakushi-ji 123

Amida du Hô-ô-dô, par Jôchô (xie siècle, bois laqué). 125

Uïma du Tô-ji (xie siècle, bois laqué) . . 126

Monju-du Tô-ji (xie siècle, bois laqué) . 127

Emma-ô et ses deux acolytes (xiiie siècle, bois laqué) 131

Masque de Dano Ghigaku (viiie siècle, bois peint). 132

En-tête : *Les cascades de Beauvais à Chantilly* (vue actuelle). 133

Les cascades de Chantilly, d'après la gravure de Pérelle. 135

Côté droit du Grand Degré, exécuté par Jean Hardy, d'après les dessins de Le Nôtre 136

Côté gauche du Grand Degré, exécuté par Jean Hardy, d'après les dessins de Le Nôtre. 137

Projet pour la transformation du Petit Château (rez-de-chaussée) 139

Projet pour la transformation du Petit Château (étage) 141

Vue générale de Chantilly, d'après Pérelle 143

N° 48

(Mars 1901.)

Pages.

Communs du château de Presles, appartenant au président Carnot (Paul Sédille, architecte). 150
Grille du porche de la basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy 151
La basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy (vue d'ensemble) 155
La basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy (vue intérieure) 157
Vitraux de la basilique de Jeanne d'Arc à Domrémy 158, 159
En cul-de-lampe : *Bas-relief surmontant la porte de l'hôtel des Sociétés savantes*. 160
En-tête et lettre : Compositions de M. Fournier-Sarlovèze. 161
Bataille de Marengo, par le général Lejeune 162
Bataille de la Moskowa (musée de Versailles) 163
Bataille de Somo-Sierra. 164
Réception aux cantonnements de l'armée anglaise 166
Le premier passage du Rhin (musée de Versailles). 167
L'attaque du convoi (musée de Versailles). 168
Le pont de Lodi (musée de Versailles). . 169
Bataille du Mont-Thabor. 170
Bataille d'Aboukir 171
Le bivouac d'Austerlitz (musée de Versailles) 172
Les frères Berthier 173
Un orage dans le jardin du musée de Toulouse 174
La chasse 175
La pêche 176
Un officier de marine. 177
Le fils du général Lejeune. 177
Bruyères, colonel du 4e régiment de hussards 178

Pages.

Brigadier de l'artillerie légère (Consulat). 178
Jacquinot (1er canonnier de la garde des consuls). 179
Roux, brigadier au 5e régiment de dragons. 180
Un cosaque (lithographie) 181
En cul-de-lampe : Composition de M. Fournier-Sarlovèze 182
En-tête : *Le triomphe d'Aurélianus*, composition de M. Van Muyden enfant. . 183
En lettre : *Portrait de M. Van Muyden*, gravé par lui-même 183
Cavalerie allant au champ de bataille (Frédéric le Grand). 184
Tigre descendant à la rivière. 186
Le rire (premier état). 187
Une Romaine. 188
Une ville perchée 189
Lion et lionne (premier état). 190
Portrait du père de l'artiste. 191
En cul-de-lampe : *Lionne attaquant un buffle*. 192
En-tête : *Haut relief* dans les voussures de la grande salle des fêtes, par M. A. Croisy. 193
Scènes de fêtes, coupole du portique nord, par M. F. Barrias. . . . 194, 195
Flandre et Picardie, par M. Weerts . . 196
Haut relief dans les voussures de la grande salle des fêtes, par M. G. Germain 198
La ville de Paris conviant le monde à ses fêtes, plafond, par M. Benjamin Constant 199
Auvergne et Lorraine, par M. Ehrmann. 200
Haut relief dans les voussures de la grande salle des fêtes, par M. Berthet. 202
Scènes de fêtes, coupole du portique sud, par M. H. Lévy. 203
Algérie et Lyonnais, par M. F. Humbert. 204

Pages.

La chasse, statue de M. E. BARRIAS, dans la grande salle à manger 206

Le toast, statue de M. IDRAC, dans la grande salle à manger 207

Entrée de Louis XI à Paris, par M. TATTEGRAIN. 208

Louis VI octroyant aux Parisiens leur première charte, par M. J.-P. LAURENS. 209

En cul-de-lampe : *Fauteuil de la grande salle des fêtes* 210

En-tête : *Le courageux Rendon attaquant un taureau,* gravure de GOYA, extraite de la *Tauromachie* 211

Portrait de l'Infant Ferdinand d'Autriche, gravure de GOYA, d'après VELASQUEZ . 213

El Primo, nain de Philippe IV, gravure de GOYA, d'après VELASQUEZ. 214

Don Sébastian de Morra, nain de Philippe IV, gravure de GOYA, d'après VELASQUEZ. 215

Pages.

Comme ils la plument ! gravure extraite des *Caprices*. 216

Ils l'enlèvent, gravure extraite des *Caprices* 217

Les femmes donnent du courage, gravure extraite des *Désastres de la guerre* . . 218

Vaines clameurs, gravure extraite des *Désastres de la guerre*. 219

Courses de taureaux. 220

Courses de taureaux en deux parties, lithographie de GOYA 221

Course de Novillos, lithographie de GOYA. 222

Le fameux Américain Mariano Ceballos, lithographie de GOYA 223

Picador enlevé sur les cornes d'un taureau, lithographie de GOYA 224

En cul-de-lampe : *Tristes pressentiments de ce qui va arriver,* gravure extraite des *Désastres de la guerre*. 225

N° 49

(Avril 1901.)

Encadrement de page, composition de M. CH. JOUAS. 229

Pendant l'entr'acte à la Comédie-Française, aquarelle par DAUMIER (collection Bureau). 230

Au théâtre, aquarelle (appartenant à M. Durand-Ruel). 231

Amateurs d'estampes, peinture (collection de M. Jules Strauss) 232

Trois juges en séance, aquarelle (collection de M. Darrasse) 233

Don Quichotte, peinture (collection de M. Goerg, à Reims). 234

L'amateur d'estampes, peinture (appartenant à M. Chappey). 235

Les laveuses du quai d'Anjou, peinture (collection de M. Charles Desouches). 236

La sortie de l'école, peinture (collection de M. Lutz). 237

Le wagon de 3e classe, dessin (appartenant à M. Durand-Ruel). 238

La salle d'attente, aquarelle (collection de M. Guyotin). 239

Le wagon de 3e classe, peinture (collection de M. Gallimard) 240

Types de la vieille comédie, peinture (collection de Mme Esnault-Pelterie) . . . 241

Au théâtre, peinture (appartenant à M. Vollard) 242

Une mère, dessin au lavis (collection Bureau) 243

Les buveurs, aquarelle (collection Bureau) 244

La soupe, aquarelle (collection de M. Guyotin) 245

Le peintre devant son chevalet, esquisse peinte (appartenant à M. Rosenberg). 246

Pages.

Le malade imaginaire, peinture (collection de Mme Esnault-Pelterie. 247

La confidence, peinture (collection de M. Blot). 248

Musiciens ambulants, peinture (collection Bureau) 248

Statuette de Ratapoil (collection de Mme Esnault-Pelterie). 249

En cul-de-lampe : *Lithographie*, affiche faite pour M. Charles Desouches (entrepôt d'Ivry) 250

En-tête : *Epée d'honneur donnée par Jules II à la Confédération helvétique* (musée national de Zurich) 251

En lettre : *Béret ducal* (1512, musée de Zurich) 251

Alexandre III remettant l'épée au doge Ziani, par Spinello Aretino (palais public de Sienne). 253

Épée donnée par Nicolas V au doge Foscari (arsenal de Venise). 254

Épée donnée par Pie II au doge Cristoforo Moro (arsenal de Venise) 255

Détail du fourreau de l'épée donnée par Innocent VIII au Landgrave de Hesse (musée de Cassel). 257

Détail de la lame de l'épée donnée par Alexandre XI au duc de Poméranie (musée des Hohenzollern, à Berlin). 258

Détail de la lame de l'épée donnée par Innocent VIII au Landgrave de Hesse (musée de Cassel) 259

Détail de la lame de l'épée donnée par Jules II à la Confédération helvétique (musée de Zurich). 260

Épée envoyée par Léon X à l'Empereur Maximilien (autrefois au trésor de Halle). 261

Poverella, statue en marbre, par Paul de Vigne (musée de Bruxelles). 264

L'art récompensé, groupe en bronze de la façade du palais des Beaux-Arts, à Bruxelles 266

Monument de Jan Breydel et Peter de Coninc, à Bruges 267

Pages.

Tombeau en marbre blanc de Mme G. . . . 268

Portrait de Mirabeau, pastel, par Boze (collection de M. Henry Marcel) . . . 269

Portrait de Mirabeau, d'après la gravure de Beisson (collection de M. Gabriel de Montigny) 271

Portrait de Mirabeau, par Bounieu (musée de Versailles). 273

Portrait de Mirabeau (collection de M. Gabriel de Montigny) 275

Buste de Mirabeau, terre cuite, par Houdon (collection de M. Jardin). . . 278

Buste de Mirabeau, plâtre, par Lucas de Montigny (appartient à M. le comte O'Mahony). 279

En-tête : *L'enseignement de la Science*, frise du salon des Sciences à l'Hôtel de Ville, par M. Lerolle. 281

Détail de frise du salon des Arts, par M. Gervex. 282

Le salon des Arts. 283

Histoire de l'écriture (détail), frise du salon des Arts, par M. Cormon. . . . 284

Histoire de l'écriture, frise du salon des Arts, par M. Cormon. 286

La galerie Galland 287

Les métiers (*maçons*), par Galland (galerie de la cour sud). 288

Vue prise aux environs de Jumièges, par M. Pelouse (galerie des tourelles sud). 290

L'été, par Puvis de Chavannes (salon d'arrivée sud) 292

L'été (détail), par Puvis de Chavannes (salon d'arrivée sud) 291, 293

L'hiver, par Puvis de Chavannes (salon d'arrivée sud) 295

Cabinet du préfet de la Seine. 298

Le veilleur, par M. Frémiet (escalier du Préfet). 299

En cul-de-lampe : *Médaillon de la cheminée du salon des Lettres*, par M. Thomas. 300

N° 50

(Mai 1901.)

	Pages.
En-tête : *L'apothéose de la Bavière*, peinture de Nicolas Gysis	301
En lettre : *Portrait de Nicolas Gysis*	301
Étude au fusain pour l'allégorie de la Grèce dans le diplôme du vainqueur olympique	302
La Gloire scandant un poème héroïque sur la délivrance de la Grèce	303
Théorie et pratique	305
Étude pour la figure de l'Industrie dans l'apothéose de la Bavière	306
L'ecole secrète sous la domination turque	307
Symphonie printanière	309
Harmonie	311
En cul-de-lampe : *Génie funèbre*	312
Encadrement de page : *Frontispice du tome II de l'œuvre* de Watteau	313
L'amusement, d'après la gravure de Huquier	314
Fêtes au Dieu Pan, d'après la gravure de Michel Aubert	315
L'escarpolette, d'après la gravure de Crépy fils	318
Le marchand d'orviétan, d'après la gravure de Moyreau	319
Colombine et Arlequin, d'après la gravure de Moyreau	320
Le berger empressé, d'après la gravure de Huquier	322
Scène rustique (n° 249 des *Figures des différents caractères*)	323
La collation, d'après la gravure de Moyreau	327
Le chat malade, d'après la gravure de Liotard	328
En cul-de-lampe : *L'hiver*, d'après la gravure de Huquier	329
En-tête : *Épée d'honneur moderne* (sacristie du Vatican)	331
En lettre : *Le béret ducal*, vu de côté (sacristie du Vatican)	331
Épée donnée en 1510 (musée de Vienne)	332
Épée donnée en 1567 (musée de Vienne)	333
Épée donnée en 1582 (musée de Vienne)	333
Grégoire XIII remettant l'épée et le béret ducal au prince de Clèves et Julien (église santa Maria dell' Anima)	335
Épée donnée en 1540 *au roi Sigismond Auguste de Pologne* (cathédrale de Cracovie)	336
Le béret ducal, vu de derrière (sacristie du Vatican)	339
En-tête : Composition de M. Ch. Jouas	341
Restitution de la caverne de Minos, par M. H. Mayeux	343
Fronton et frise du trésor des Cnidiens, à Delphes, restaurés par M. A. Tournaire	346
Temple d'Apollon à Delphes, état actuel, par M. A. Tournaire	348
Temple d'Apollon à Delphes, projet de restauration, par M. A. Tournaire	350
Projet de création d'un quartier sur l'emplacement du Champ-de-Mars, par M. F. Hannotin	352
En cul-de-lampe : Composition de M. Ch. Jouas	353
En lettre : *Canard mort*, aquarelle de Jules Jacquemart	357
Sainte Apolline et saint Georges. École de Ferrare, xv[e] siècle	358
Entrée de Menton, aquarelle de Jules Jacquemart	362
Fête foraine, aquarelle de Jules Jacquemart	363
Paysanne, aquarelle de Jules Jacquemart	364
Entrée à Florence du gonfalonier Soderini, fresque de Tiepolo	368
Nicolas Soderini siégeant au milieu du Sénat	369
Allégorie, plafond de Tiepolo	371

N° 51

(Juin 1901.)

Pages.

Buste funéraire provenant de l'île d'Anaphé (musée du Louvre) 379

Demi-statue funéraire provenant de l'île de Théra (musée national d'Athènes). 380

Buste funéraire provenant de l'île d'Amorgos (musée national d'Athènes). . . . 381

Demi-statue funéraire trouvée à Cyrène (musée du Louvre) 383

En-tête : *Composition de M. Ch. Jouas* . 385

Pots à crème en porcelaine de la Compagnie des Indes, décors polychromes . . 385, 387

Porcelaine tendre de Saint-Cloud, Chantilly et Mennecy, décors polychromes . 388

Porcelaine de Sèvres, décors polychromes. 389

Allemagne : porcelaine dure à décors polychromes 391, 392

Angleterre : Staffordshire, décor polychrome 393

Angleterre : Leeds, pâte blanche 393

Angleterre : Worcester, decor bleu . . . 393

Angleterre : Leeds, pâte blanche 393

Angleterre : Chelsea, décor polychrome . 393

Italie : faïence de Naples, décor polychrome 394

France : faïence fine dite « terre de pipe » décor bleu 395

France : faïence fine de Creil, décor imprimé 395

France : faïence fine dite « terre de pipe » pâte blanche à relief 395, 396

Nocturne sur la mer du Nord, tableau de M. Stengelin. 397

Les bouilleurs de cru, tableau de M. Buland 400

Féerie intime, tableau de M. Besnard. . 401

Portrait de Mlle Suzanne Poncet, par M. Aman-Jean 402

Portrait du Saint-Père, par M. Dreyfus-Gonzalez 403

Pages.

La plaine de Thèbes pendant l'inondation du Nil, tableau de M. Gérôme . . . 404

Portrait de M. Victorin de Joncières, par M. L. de Joncières. 405

Bayadère au repos, tableau de M. G. Courtois. 406

Le foin, tableau de M. Jules Breton. . 407

Le soir dans le port de Camaret, tableau de M. Boullé 408

Tristesse de Pharaon, tableau de M. Lecomte du Nouy. 410

Fin de journée sur la Creuse, tableau de M. Madeline. 411

L'arrivée, tableau de M. Jean-Pierre. . 412

Mon ami d'Albenas, tableau de M. Leenhardt. 414

Victor Hugo, statue pierre par M. Marqueste 415

Victor Hugo, par M. Rodin 416

Sphinx, tête pierre, par M. de Saint-Marceaux 418

Aurore, statue marbre, par M. Denys Puech. 420

Edmond Huet, buste marbre, par M. Dalou. 422

Les grands soutiens du monde, groupe plâtre, par M. Bartholdi 424

En cul-de-lampe : *Falguière*, par M. Marqueste 426

La ménagère, eau-forte originale, par M. Poseler 430

Gravure sur bois, par M. Dauvergne . . 431

Portrait de fillette, lithographie originale de M. Milcendeau 434

Arrestation de Broussel, lithographie de M. Maurou, d'après M. Jean-Paul Laurens. 435

Institut d'histoire de l'art de l'Université de Lille. Le laboratoire : salles de travail. 437, 438

Le laboratoire : une des salles de moulages. 439

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Paraissant le 10 de chaque mois

COMITÉ DE PATRONAGE DE LA FONDATION

Directeur : JULES COMTE

PRIX DE L'ABONNEMENT

Édition ordinaire

Par s.	Un an, **60** francs.	— Six mois, **31** francs.	— Trois mois, **16** francs.
Dé artements. . .	Un an, **65** francs.	— Six mois, **33** francs.	— Trois mois, **17** francs.
Un on postale. . .	Un an, **72** francs.	— Six mois, **38** francs.	— Trois mois, **20** francs.

Un numéro vendu isolément, 7 fr. 50

Edition des Amateurs

Pai s.	Un an, **120** francs	*Pour cette édition, il n'est accepté que des abonnements d'un an, datant du 1er janvier.*
Départements. . .	Un an, **125** francs	
Un on postale. . .	Un an, **135** francs	

LE BULLETIN DE L'ART

Ancien et Moderne

SUPPLÉMENT HEBDOMADAIRE DE LA « REVUE »

Le ***BULLETIN*** est destiné à tenir nos lecteurs au courant des découvertes, des expositions, du mouvement des musées, des ventes publiques, des nouveautés musicales, des applications photographiques; en un mot, de tout ce qui, de près ou de loin, se rapporte à l'art et à la curiosité.

Il est a ressé ***gratuitement*** à tous les abonnés de la ***Revue***.

Un Numéro : **50** centimes

ABONNEMENT ANNUEL : FRANCE, 12 francs. — ÉTRANGER, 15 francs

Les abonnen ents sont reçus aux **bureaux de la REVUE et du BULLETIN, 28, rue du Mont-Thabor.** *L'Administration se charge d'en faire recouvrer le montant aux adresses qui lui seront indiquées; les chèques, mandats-poste, bons de oste ou autres valeurs devront être mis au nom de M. l'Administrateur.*

Po r la vente au numéro, s'adresser à la **LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE. 14, rue du Helder, Paris.**

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



